EL ALMA ROMANTICA Y EL SUEÑO

Albert Béguin

Lengua y estudios literarios

EL ALMA ROMANTICA Y EL SUEÑO

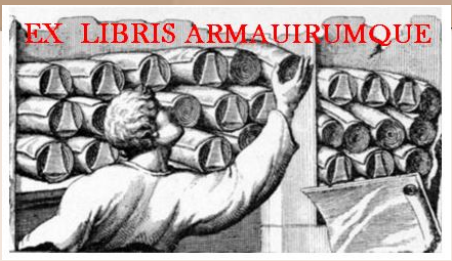
La experiencia poética de los románticos llevó a su máxima entidad el predominio de la noche. Al irrumpir en su misterio, los poetas buscaban la total armonía con la naturaleza, impulsados con intensidad por las representaciones del inconsciente. Para ello aniquilaron las apariencias temporales, aprehendieron la existencia inmediata como una vía hacia ámbitos nocturnos y oníricos, aplicaron nuevos significados a la revelación de las sensaciones y así la poesía se convirtió en una forma de conocimiento «mágico» que relacionaba estrechamente lo circundante con la vida oscura del poeta. De esa manera, Jean Paul, Novalis, Tieck, Hoffmann, Hölderlin y muchos otros en la Alemania del siglo XIX encaminaron su inspiración por una búsqueda del Ser sólo comparable a la emprendida por el místico. Habían descubierto que una misma ley impera en el mundo exterior y en el interior de la conciencia, y ella les ofreció la seguridad de alcanzar esa prevista comunicación que los hacía disolverse en el universo. La concepción analógica entre universo y alma se hizo a tal grado consciente que a menudo precedía a la aventura lírica.

La radicalidad de esas ideas —en parte desbordadas de Alemania y en parte creadas paralelamente— se manifestó en Francia en una extraordinaria pléyade de escritores que contribuyeron a formar una impetuosa corriente que todavía hoy, en los surrealistas sobre todo, adquiere vigencia. Sénancour, Nodier, Guérin, Nerval, Hugo, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé y Proust han fortalecido esa tendencia al sumarse a la gran familia literaria que confía su inspiración al sueño y a la noche, y han ayudado a crear el concepto moderno del arte.

En este admirable estudio sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa, Albert Béguin establece las ideas que impulsaban a aquellos escritores y la filosofía peculiar en que se cimientan sus obras.

De Béguin, fallecido en Roma en mayo de 1957, a los cincuenta y seis años de edad, se ha dicho: «Era un hombre extraordinario, comprometido en la impaciencia, de una generosidad de inteligencia y corazón de la que hay pocos ejemplos en nuestro tiempo... Con el cigarrillo eternamente en la boca, en conversaciones que devoraban una parte preciosa de su tiempo, intentaba siempre sacar a la luz nuestras convicciones interiores y nuestra verdad...» Decía pertenecer a la raza de los lectores y sentía la lectura como una exigencia espiritual. Se ha dicho también de él que sus juicios de exclusión podrían ser muchas veces estrechos, pero que nadie era más perspicaz y ferviente que él en sus juicios de inclusión, es decir, en aquéllos en los que su gran amor hacia un autor le permitían incluir todo lo que en él había de más íntimo y a la vez de más universal. Ningún ejemplo mejor de esta genial «crítica sin método» que este libro que el Fondo de Cultura Económica reimprime de nuevo para sus muchos y muy fieles lectores del gran ensayista francés.

EX LIBRIS ARMAUIRUMQUE



EL ALMA ROMANTICA Y EL SUEÑO

Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa

por ALBERT BÉGUIN

Traducción de MARIO MONTEFORTE TOLEDO
Revisada por ANTONIO y MARGIT ALATORRE

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MEXICO - MADRID - BUENOS AIRES

Sección de

LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

El alma romántica y el sueño

Primera edición en francés, 1939
Segunda edición en francés, 1946
Primera edición en español, 1954
Primera reimpresión, 1978

Título original:
L'âme romantique et le rêve: Essai sur le Romantisme allemand et la Poésie française
© 1939. Librairie José Corti, París

D. R. © 1954. Fondo de Cultura Económica
Avda. de la Universidad, 975. México 12. D. F.
Ediciones F. C. E. España, S. A.
Fernando el Católico, 86. Madrid-15

I. S. B. N.: 84-375-0143-1
Depósito legal M. 6.939-1978
Impreso en España

He apartado mis pies de la tierra, mis manos de todas las manos, mis sentidos de todo objeto exterior, y de mis sentidos mi alma... Ya no hay un hombre, no hay más que un movimiento. No hay más que un origen. Sufro un nacimiento. He caducado. Cerrando los ojos nada me es ya externo; soy yo lo externo.

CLAUDEL, Arte poética

ADVERTENCIA DEL AUTOR

A LA EDICIÓN DE 1939

La primera edición de este libro apareció en febrero de 1937. La que hoy presento ha sufrido varios retoques. De acuerdo con el editor, he procurado que el texto, condensado y aligerado de diversos pasajes superfluos, pueda caber en un solo volumen. El aparato crítico y la bibliografía, que contaba más de quinientos títulos, han sido suprimidos; doy mis excusas a aquellos que se dedican de preferencia a verificar la documentación de las obras que "leen", y me permito remitirlos a la primera edición, en la que encontrarán todo lo que buscan. Deseando, sin embargo, otra clase de lectores para mi libro, en esta ocasión he indicado simplemente, al fin de cada capítulo, un reducido número de textos, no precisamente como fuentes de mi estudio, sino más bien como útiles complementos de mi propia exposición. Estas breves indicaciones se refieren, en lo posible, a las mejores obras francesas.

El plan general del libro no ha sufrido ningún cambio, y no he creído oportuno modificar, con una intervención tardía, ciertas afirmaciones que hoy me parecen poco satisfactorias. Fuera de las supresiones indispensables, me he limitado a corregir algunos errores de hecho o algunas interpretaciones cuya ligereza me ha sido señalada. No era ya posible, aunque tal hubiera sido mi deseo, reparar ciertas omisiones justamente deploradas, sobre todo en la parte del libro que se refiere a los franceses: Lautréamont, Julien Green y varios poetas vivos podrían figurar aquí con el mismo derecho que los surrealistas; y mis páginas sobre el simbolismo son demasiado sumarias, por no decir injustas. Pero ya no me es posible pensar en alargar aún más mi texto... Lo que más lamento es no haber sabido dar su legítimo lugar a dos genios que admiro particularmente y que, cuando menos por algunos aspectos de su obra, se sitúan en la dirección de mi estudio: Balzac por una parte y Claudel por otra. A modo de excusa diría que ambos son demasiado grandes, y, de manera muy diferente, demasiado "únicos" para hacerlos entrar sin violencia en una tradición tan estrecha como la que examino en estas páginas. Y no pierdo la esperanza de volver a su mensaje de una manera mejor de lo que permitiría un simple capítulo.

Finalmente, una preciosa colaboración me ha permitido dar un aspecto más agradable a los capítulos sobre los poetas alemanes: no quería sustituir las citas de los textos originales con mis pobres

versiones literales, sino con una auténtica traducción poética, y solamente un poeta podía sacarme del apuro. Una afortunada circunstancia ha permitido que Gustave Roud, poeta tan cercano a los románticos alemanes, haya podido realizar esta delicada transcripción. Debo, pues, a su gentileza el poder ofrecer a los lectores, en una versión digna de ellos, los poemas de Hölderlin, de Novalis, de Eichendorff y de Brentano que aparecen citados en mi texto.

Le doy aquí las gracias, como a todos los que han tenido a bien conceder su atención a mi obra; si no me hubiera sentido animado por algunos comentarios que, con sola una excepción, fueron sumamente indulgentes, no me habría atrevido a pensar en esta reimpresión. Séame permitido, por ello, enumerar los artículos que, a menudo por el hecho mismo de que proponían importantes reservas sobre tal o cual de mis afirmaciones, me han ayudado a comprender mejor lo que yo había querido hacer y lo que quedaba por debajo de mis ambiciones. El lector aficionado a los debates sobre la poesía encontrará objeciones a mi libro en los estudios siguientes, que me limito a citar sin comentarios:

Edmond Jaloux (Nouvelles Littéraires, *20 y 27 de febrero de 1937*). *André Thérive* (Le Temps, *1º de abril*). *Karl Vossler* (Frankfurter Zeitung, *28 de marzo*). *Gaston Dericke* (Rouge et Noir, *19 de mayo*). *A. M. Petitjean* (Nouvelle Revue Française, *1º de junio*). *André Rousseaux* (Figaro, *19 de junio. Recogido en el volumen* Littérature du xxe siècle, *1938*). *Yanette Delétang-Tardif* (Nouveau Journal de Strasbourg, *14 de junio*). *J. E. Spenlé* (Mercure de France, *agosto*). *G. Nicole* (Suisse Romande, *septiembre*). *Marcel Raymond* (Yggdrasill, *25 de septiembre*). *Benjamin Fondane* (Rouge et Noir, *13 de octubre*). *Christian Ducasse* (La Vie Intellectuelle, *25 de noviembre*). *Ernest Seillières* (Débats, *28 de noviembre*, y Revue de France, *1º de marzo de 1938. Recogido en* Le naturisme de Montaigne et autres essais, *1938*). *J. P. de Dadelsen* (Cahiers du Sud, *diciembre de 1937*). *J. Rouge* (Revue Germanique, *enero de 1938*). *F. Baldensperger* (The Romanic Review, *febrero*). *Geneviève Bianquis* (Revue de Littérature Comparée, *1938, 2º fascículo*). *Raïssa Maritain (en* Situation de la poésie, *1938*). *Un intercambio epistolar con J. Bousquet apareció en* Cahiers du Sud, *febrero y abril de 1938.*

Confío en que no se vea en esta lista más que el deseo de dar las gracias a quienes tuvieron la bondad de aceptar el debate que yo proponía. Y porque se me han hecho tantos elogios como re-

proches, sólo añadiré que no era mi intención escribir una apología del sueño y del inconsciente en detrimento de la vida consciente. Los capítulos sobre Carus, sobre Novalis y ante todo la conclusión general me parece que marcan claramente una actitud bastante diversa.

A. B.

Lalcuf, 17 de julio de 1938.

INTRODUCCIÓN

A ese momento en que todo se me escapa, en que se abren inmensas grietas en el palacio del mundo, yo le sacrificaría toda mi vida, si acaso quisiera durar por tan irrisorio precio. Entonces el espíritu se desprende un poco de la máquina humana, entonces no soy ya la bicicleta de mis sentidos, la piedra de afilar recuerdos y encuentros.

Louis Aragon

I

Toda época del pensamiento humano podría definirse, de manera suficientemente profunda, por las relaciones que establece entre el sueño y la vigilia. Sin duda nos admiraremos siempre de vivir dos existencias paralelas, mezcladas una a la otra, pero entre las cuales no llegamos nunca a establecer una perfecta concordancia. Cada creatura se encuentra, tarde o temprano, y con mayor o menor claridad, continuidad y sobre todo urgencia, frente a esta pregunta insistente: ¿Soy yo el que sueña? Pregunta de aspectos infinitos, que interesa a nuestras razones vitales, a la elección que debemos hacer entre nuestras posibilidades interiores y al problema del conocimiento tanto como al de la poesía. Es una de esas tres o cuatro preguntas frente a las cuales no somos libres para dar una respuesta que satisfaga sólo al pensamiento abstracto, separado de la existencia y de la angustia elemental; porque esas preguntas no han sido propuestas por nosotros en el campo de la reflexión autónoma, sino que parecen arrojadas a la cara por una indefinible realidad, más vasta que nosotros mismos y de la cual dependemos hasta el punto de que no podemos rechazar el diálogo sin condenarnos a una vida disminuída.

¿Soy yo el que sueña en la noche? O bien, ¿me he convertido en un teatro en que alguien o algo presenta sus espectáculos ora ridículos, ora llenos de una inexplicable cordura? Cuando pierdo el gobierno de estas imágenes con que se teje la trama más secreta, la menos comunicable de mi vida, ¿tiene su unión imprevista alguna relación significativa con mi destino o con otros acontecimientos que se me escapan? ¿O acaso me limito a asistir a la danza incoherente, vergonzosa, miserablemente simiesca de los átomos de mi pensamiento, abandonados a su absurdo capricho?

No tendré ninguna razón para tranquilizarme cuando la introspección o la ciencia psicológica me hayan enseñado a seguir el funcionamiento preciso que relaciona las imágenes del sueño

con las de mi experiencia consciente. Conoceré el camino que recorren las imágenes en el último minuto de su trayecto infinito, pero seguiré ignorando su origen; sin embargo, esas imágenes me han hablado en un lenguaje que me conmueve por su cualidad y por una aparente alusión a algo muy importante que siento ligado profundamente conmigo mismo. Pero ninguna explicación me iluminará acerca de la naturaleza de ese lenguaje ni acerca de la verdad de esas alusiones.

En los sueños nocturnos, y en los sueños aún más misteriosos que me acompañan a lo largo del día —tan cercanos a la superficie que afloran al primer choque—, hay una existencia cuya presencia permanente y fecunda se revela a través de esos y otros signos. Lo que paso por alto y lo que desciende al olvido vuelve a salir un día de improviso, pero transformado y enriquecido con una sustancia que yo ignoraba, como el germen depositado en la tierra crece, flor o árbol. Basta que una sensación, un color por ejemplo, venga a chocar en mí con no sé qué secreto tragaluz, para que el cristal se abra, dando paso a una brusca excrecencia de emoción o de certidumbre. A veces, en la aparición de esas florescencias reconozco un recuerdo lejano, y me persuado de que la memoria basta para operar el encanto; pero ¡cuán a menudo me es imposible descubrir la menor semejanza de antaño con lo que así invade mi pensamiento! Tengo la impresión de que llega de más allá de mí mismo, de una reminiscencia atávica o de una región que no es la de mi ser individual. Si una imagen contenida por el verbo de un poeta o evocada por el arabesco de un bajorrelieve suscita infaliblemente en mí una resonancia afectiva, puedo seguir la cadena de las formas fraternas que ligan esta imagen con los motivos de algún mito antiquísimo: yo no conozco ese mito, pero lo reconozco. Percibo un parentesco profundo entre las fábulas de las diversas mitologías, los cuentos de hadas, las invenciones de algunos poetas y el sueño que se desarrolla en mí. La imaginación colectiva, en sus creaciones espontáneas, y la imaginación que ciertos instantes excepcionales liberan en el individuo parecen referirse a un mismo universo. Sus imágenes poseen precisamente la facultad de conmover mi sueño interior, de llamarlo a la superficie y de proyectarlo sobre las cosas que me rodean; o, en otras palabras, las cosas son las que dejan de ser exteriores a mí y las que, llamadas al fin por su verdadero nombre mágico, se animan para iniciar conmigo una nueva relación.

El sueño, la poesía y el mito toman forma de advertencias y me invitan a no satisfacerme ni con esa consciencia de mí que

basta para mi conducta moral y social, ni con esa distinción entre los objetos y yo que me hace creer que mis órganos de percepción "normal" registran la exacta copia de una "realidad".

Las respuestas a estas preguntas que nos propone el sueño dependen ante todo de las fronteras que tracemos entre lo que somos y lo que no somos. ¿Cuál es la parte de nuestra vida en la que aceptamos reconocernos? Es posible limitarse a las actividades conscientes, como también querer ser el que imagina, el que sueña y el que inventa. Podemos no conceder sino un valor inferior a estas actividades misteriosas, o bien conferirles toda la dignidad de instrumentos de conocimiento —y aun considerarlas instrumentos privilegiados y superiores a todos los demás—, y hasta podemos adorar en ellas esa parte de nosotros mismos en que, cediendo el gobierno a "otro", no somos ya sino el lugar de una presencia. Las imágenes y los ritmos que suscitan el despertar de nuestros gérmenes subterráneos y el estremecimiento de inexplicables ecos interiores podrán ser para nosotros síntomas de deplorables relajamientos de las facultades, o bien signos de un movimiento de concentración y de retorno a lo mejor de nosotros mismos. Pensaremos que esos choques, peligrosas sirenas o maravillosos intercesores, nos invitan a penetrar en los abismos de la inconsciencia o en el santuario de las grandes revelaciones.

II

Las obras poéticas no son verdaderas con la verdad que esperamos de la historia... ; no serían lo que buscamos, lo que nos busca, *si pudieran pertenecer por entero a la tierra.*

ARNIM

Mucho tiempo antes de pensar en este libro, yo presentía que el romanticismo alemán había consagrado gran parte de sus tentativas a estas preguntas. Me atrajeron a su estudio una serie de azares en los que hoy creo reconocer las etapas de una de esas maduraciones interiores que facilitan y apresuran encuentros aparentemente fortuitos. Para justificar el propósito y la composición de esta obra, no será inútil indicar los accidentes y las preocupaciones que la originaron.

Lejanas lecturas infantiles, ya casi olvidadas, me habían dejado el recuerdo de un ambiente mágico muy peculiar. Los cuentos alemanes de hadas, más tarde algunos poemas de Heine, de Eichendorff o de sus epígonos, y luego Hoffmann, creaban un clima

de leyenda que se hunde, junto con la leyenda de mi propia infancia, en las oscuras tierras en que se elaboran las vegetaciones del sueño. A veces encontraba algunos de sus jirones en mis sueños, y seguía adelante. Pero nunca sabemos por qué rodeos recobrarán su hermosa sonoridad de metal dorado los tesoros largo tiempo desdeñados de los primeros recuerdos. La revelación de la poesía se presentó, en la edad en que esto suele ocurrir, bajo la forma del surrealismo naciente y del descubrimiento de Rimbaud. Los poetas franceses de la inmediata postguerra se aventuraban por caminos extrañamente semejantes a los que habían explorado un Novalis o un Arnim. Surgía de nuevo una generación para la cual el acto poético, los estados de inconsciencia, de éxtasis natural o provocado, y los singulares discursos dictados por el ser secreto se convertían en revelaciones sobre la realidad y en fragmentos del único conocimiento auténtico. De nuevo el hombre quería aceptar los productos de su imaginación como expresiones válidas de sí mismo. De nuevo las fronteras entre el yo y el no-yo se trastornaban o se borraban; se invocaban como criterios testimonios que no eran los de la sola razón; y esa desesperación, esa nostalgia de lo irracional orientaban a los espíritus en su búsqueda de nuevas razones para vivir. Pudo pensarse, como en la Alemania de 1800, en el alborear de una gran época. De pronto, mientras leía a Rimbaud y a sus discípulos, mientras seguía a Nerval por los caminos de la región que a nadie pertenece y mientras Alain Fournier me proponía su sueño, escuché de nuevo la canción secreta del bosque encantado por las hadas alemanas. Algunas indicaciones precisas, puramente accidentales también, me pusieron sobre el camino: la supervivencia, en un rincón de mi memoria, de ese extraño doble nombre de Jean Paul, leído en *Le rouge et le noir* o quizás en Balzac, pero que para mí había significado durante mucho tiempo, como los nombres de Confucio y de Lao-Tsé, el de un mago oriental o escandinavo; sin osar informarme aún, esperaba vagamente de este ser sin nombre enseñanzas que suponía reservadas para las etapas supremas de la iniciación en el saber humano. Alentado por tantos azares y obediente a la invitación de tantos presagios y reminiscencias infantiles, me puse a buscar el romanticismo alemán.

Es, pues, "nuestra" experiencia —si es verdad que la de los poetas que adoptamos se asimila a nuestra esencia personal para ayudarla en su confrontación con la angustia profunda—, es nuestra experiencia la que yo pensaba encontrar en el estudio que emprendía. Y no he renunciado ni a esta esperanza ni a esta orientación de mi búsqueda.

Este libro no se propone, pues, reducir a un sistema claramente analizable las ambiciones y las obras de una "escuela" poética. Semejante propósito me parece ininteligible. Esforzarse por llegar a la definición de una realidad histórica, sin proponerse otro fin, es una empresa singular y quizá desesperada. Sin duda la objetividad puede y debe ser la ley de las ciencias descriptivas, pero es imposible que rija provechosamente las ciencias del espíritu. Toda actividad "desinteresada", en este sentido, exige una imperdonable traición para con uno mismo y para con el "objeto" estudiado. En efecto, la obra de arte y de pensamiento *interesa* a esa parte más secreta de nosotros mismos en que, desprendidos de nuestra individualidad aparente, pero vueltos hacia nuestra personalidad real, sólo tenemos una preocupación, la de abrirnos a las advertencias y a los signos y conocer por ellos el estupor que inspira la condición humana contemplada un instante en toda su extrañeza, con sus riesgos, su angustia total, su belleza y sus falaces límites. Y si, entonces, consagrada así a lo esencial y encontrando una actividad espiritual por fin justificable, la humanidad vuelve a su pasado y trata de hacerlo *revivir*, no lo hace sólo por simple curiosidad o por necesidad de un saber más vasto, sino que vuelve a él como se vuelve a una fuente o como se persigue en el recuerdo una melodía de la infancia. No se ve en ello sólo el testimonio de un primer balbuceo anunciador de las virtudes del adulto, sino por el contrario, el irreemplazable vestigio de una edad de oro. De esta manera, un hombre recurre a objetos, a fragmentos de papel y a los paisajes un día familiares, para evocar, con la ayuda de estos despojos mágicos, todo lo que en él y en alguna parte espera ser suscitado de nuevo por el más hermoso de los cantos. Esta búsqueda de los instantes olvidados, de los diversos rostros que hemos tenido, no se realiza en vista de alguna lección que pudiéramos sacar para momentos semejantes, ni en vista de algún rostro más maduro, más despojado de toda supervivencia pueril que quisiéramos componernos. Ese deseo de inclinarnos sobre nuestro pasado, que nada tiene que ver con la complacencia del yo, obedece a una exigencia más imperiosa del ser. Es preciso que a cualquier precio, desesperadamente, sintamos latir —mejor de lo que permite la débil percepción fragmentaria del presente— ese ritmo que nos es peculiar y que nos constituye, y que los demás adivinan en nuestros pasos, en nuestros gestos espontáneos y en nuestras palabras, gracias al amor que nos tienen. El conocimiento de nuestra existencia más "única" —que nuestro mismo amor propio nos disimula profundamente— es tan

difícil de alcanzar como la imagen desconocida de nuestro rostro o de nuestros hombros en las muertas efigies que de ellos pueden darnos el espejo o la fotografía. Para comprender esta harmonía o esta ley particular, no existe otro medio que escapar al tiempo por la contemplación del tiempo y percibir entre todas las demás, con el oído alerta, la melodía que es nuestro Destino.

La necesidad de la historia es para la humanidad esa misma búsqueda de la propia melodía a que se entrega el individuo. Por eso una obra histórica, y especialmente un ensayo de historia espiritual, no permiten a su autor hacer abstracción de sí mismo. Ello no quiere decir, por supuesto, que le sea permitido menospreciar la verdad de los hechos o disponer de ellos a su antojo. Pero esa honradez de la información es una virtud insuficiente, es la simple condición previa de una investigación en la que, además, se quiere sentir la presencia de una interrogación personal e ineluctable.

Estas breves reflexiones —con todas las prolongaciones que se quiera suponer en ellas— presidieron a la composición del libro que ahora publico. Partí de la literatura francesa de mi tiempo, y busqué sus correspondencias y sus afinidades en el pasado de una literatura extranjera, sugerida a mi investigación por un concurso de azares. Quizá no sea inútil precisar aquí que no se trata en modo alguno de un problema de influencias. No tiene importancia que tal o cual lectura alemana haya ayudado a Nerval o a André Breton a construir su mitología personal. Cuando no se trata de literatura, considerada como puro virtuosismo de expresión y abierta, por consiguiente, a todas las formas de la imitación; cuando, por el contrario, el problema es la poesía, romántica o moderna, que pretende asimilarse a un conocimiento y coincidir con la aventura espiritual del poeta, la "influencia" tiene una importancia enteramente accidental. Cuando mucho, hace posible la osadía de una tentativa aún tímida, favoreciendo el brotar de los gérmenes o apresurando su desarrollo; pero antes es preciso que el germen exista y pueda crecer, y si es auténtico, no lo hará nunca sin tomar en seguida una forma que solamente a él le pertenece.

Las afinidades que dan origen a las grandes familias espirituales importan mucho más que el modo de transmisión de las ideas y de los temas. Entre el romanticismo alemán y la poesía francesa actual he creído percibir, cada vez más claramente, esa especie de parentesco que se apoya más en la semejanza de la complexión natural que en contactos de hecho. Me encontré, pues, frente a

poetas que, con los más diversos matices, me invitaban a acudir al sueño. Pero ¿quiénes eran? ¿Entendían por "sueño" la misma realidad?

¿Qué era ese romanticismo alemán hacia el cual me atraían tantos seductores llamados? Si yo quería expresar el sentido de sus exploraciones espirituales y precisar por qué nos importaban a los hombres modernos, era necesario pasar de la lectura deleitosa de sus obras a su estudio, trazar límites y buscar rasgos que fuesen comunes a todos los rostros románticos. Durante mucho tiempo fuí de fracaso en fracaso; había comenzado por recurrir a las innumerables obras en que la crítica alemana, desde hace algunos años, se esfuerza por encontrar una fórmula del romanticismo. Muchos análisis y puntos de vista, profundos, vivos, perspicaces se encuentran en las páginas de estos libros. Pero la síntesis suprema que definiera sin reservas el espíritu romántico parece escaparse a todas las tentativas.

Me resigné a la incertidumbre de las clasificaciones y decidí escoger instintivamente *mis* románticos, según hubieran tenido o no, frente al sueño, esa actitud que me había atraído desde un principio en algunos de ellos. No era posible definir en cuatro líneas ni en quinientas páginas lo que es el romanticismo, pero me enfrentaría a él pidiéndole respuestas a esas preguntas que surgían de nuestra inquietud y plegándome a los métodos de investigación que me parecían impuestos por el ejemplo mismo de los románticos.

En la mayor parte de ellos creí distinguir una tendencia a las grandes síntesis, aunque acompañada del gusto de las personalidades originales y de las aventuras espirituales únicas. En sus libros vi que rechazaban toda composición puramente arquitectónica o exclusivamente discursiva, y que buscaban, en cambio, una unidad que residiera a la vez en la intención y en una especie de relación musical entre los diversos elementos de una obra: unidad formada de ecos, de llamados, de entrecruzamientos de temas, más bien que de líneas claramente dibujadas. Me parecía que esta unidad quedaba siempre abierta y que tendía a sugerir el estado inconcluso que es inherente a todo acto de conocimiento humano, la posibilidad de un excedente y de un progreso; sentía persuadidos a mis autores de que esta ventana hacia lo desconocido era la condición misma del conocimiento, la abertura por la cual se percibe el infinito, una necesidad impuesta a todo escritor que trata de asir algún fragmento del misterio que nos rodea, más bien que elaborar un objeto de contemplación estética. Y observé que ellos elegían los motivos de una obra, no de acuerdo

con delimitaciones previas, sino de acuerdo con lo que les aconsejaba un puro criterio de emoción personal.

Convencido, con mis poetas y mis filósofos, de que no conocemos sino lo que llevamos en nosotros mismos y de que no podemos hablar sino románticamente del romanticismo, he tratado de conformar los pasos de mi investigación a estos principios románticos. Por otra parte, el fracaso de tantos críticos empeñados en juzgar desde un punto de vista goetheano a los contemporáneos de Goethe habría bastado para prevenirme en contra de cualquier otro método que no fuera el de la simpatía.

Podrá observarse que los pensadores estudiados en la primera parte son posteriores a los poetas y a los escritores que aparecen en el libro IV. Me ha parecido que este orden se imponía, de preferencia a un riguroso desarrollo cronológico, ya que mi propósito no era la aclaración de las influencias. Si los pensadores se inspiraron en las intuiciones de los poetas, los filósofos de la naturaleza ofrecieron una versión discursiva de esas intuiciones y desarrollaron algunas consecuencias que permiten sin duda percibir mejor su exacto alcance. Esta primera parte podía también incorporarse a la orientación general de las ideas que determinan la unidad de la época, y desatender, en gran medida, los matices individuales, menos importantes en este caso que en el de los poetas. Sin embargo, en cada una de estas grandes partes se ha introducido ahora, sin demasiado rigor, cierta ordenación cronológica. Si no se quiere caer en el error de quienes creen que descubrir las "fuentes" y seguir el curso de las influencias equivale a explicar la vida del espíritu, es evidente que la sucesión en la historia no es algo absolutamente extraño a la calidad profunda de los pensamientos y de las obras. El lazo orgánico que constituye esta sucesión existe aun entre poetas y pensadores que se han ignorado mutuamente; y un ser tan original y favorecido por iluminaciones tan repentinas como Rimbaud tuvo la intuición clarísima de ese valor esencial del decurso histórico: "Vendrán otros horribles trabajadores y comenzarán por los horizontes en que otros han caído".

Sin embargo, cuando se trata de comprender una experiencia de orden poético, es un verdadero sacrilegio violentar la unidad de la persona humana que compromete en la aventura mucho más que ideas teóricas: sus razones de ser, sus temores y sus esperanzas profundas. Las afirmaciones de cada uno de mis poetas sobre el sueño, sobre las relaciones de la vida inconsciente con la creación estética, el destino humano o el conocimiento, son ininteli-

gibles si se las aísla de la experiencia total. Lo que todos ellos han pedido al sueño es otra cosa: algo que por necesidad vital era para ellos una nostalgia o un drama enteramente personales. La obra y el destino no son aquí indisociables. Si, por otra parte, existe una tendencia común a todos estos poetas, es justamente la que los arrastra a no separar nada. Esa propensión profunda del espíritu alemán, que ignora los compartimientos y el instinto de los planos del genio francés, ha encontrado en el romanticismo su momento de triunfo, su mayor fiesta y sus más desenfrenadas orgías. Sin meternos en el peligroso camino de las definiciones, podemos decir que el romántico no hace gesto alguno ni experimenta pasión alguna en que no estén interesadas todas las regiones de su ser; y más allá de su ser, los destinos universales, los abismos cósmicos y los esplendores celestes aparecen como el origen o el término de todo acto, de toda afirmación y del menor accidente. Separar a estas personalidades totales de sus ideas sobre el sueño equivale a quitarles su carácter romántico y su originalidad, para transportarlas al plano de la abstracción. Hubiera falseado de antemano la enseñanza que esperaba escuchar, si la hubiese arrancado de esas tonalidades, tan semejantes y tan diversas, que existen en cada poeta.

III

No hay que ofender el pudor de las divinidades del sueño.

NERVAL

Muchos caminos se ofrecen a quien se ha planteado la cuestión de las relaciones entre nosotros y nuestros sueños. Según el sentido que desde un principio dé a la palabra "sueño", y según el sesgo de su curiosidad, conducirá su investigación de maneras muy diversas.

Los románticos mismos, por sus preocupaciones, justificarían cada uno de estos métodos; pero su inclinación a no disociar nada agruparía en seguida, en torno a una pregunta demasiado bien definida, ecos, amplificaciones, alusiones e intrusiones de todas especies. Y la investigación acabaría por ramificarse en mil direcciones a la vez.

Hay que confesarlo. Temo que, desprovisto desde su nacimiento de toda voluntad de delimitación, mi estudio, por añadidura, no haya conseguido librarse de una gradual invasión del espíritu romántico de multiplicación. Movido por la simpatía, mi estudio estaba dispuesto a ceder a todos los cantos de sirena que

acababa de escuchar tan favorablemente prevenido. En cada uno de los poetas he llegado a aceptar —y, para decirlo de una vez, no me atrevía a esperar un resultado más satisfactorio— los múltiples significados que el sueño asume en la intimidad de cada obra y de cada aventura poética. El recurrir a los sueños es constante en todos los autores de quienes hablo; pero en unos se trata de los sueños nocturnos que tienen un alcance estético o metafísico particular, y en otros, de esa constante vida de las imágenes más cargada de afectividad que la vida de las ideas y hacia la cual se inclina un espíritu en busca de un refugio acogedor. Por otra parte, el sueño se asimila al tesoro de las reminiscencias atávicas de donde el poeta y la imaginación mitológica sacan por igual sus riquezas. Algunas veces el sueño es el lugar terrible que frecuentan los espectros, y otras es el pórtico suntuoso que da entrada al paraíso. Es Dios mismo quien por este conducto nos trasmite sus solemnes advertencias, o bien son nuestras raíces terrestres las que se hunden por allí hasta el seno fecundo de la naturaleza. El ritmo de la vida onírica, en el cual se inspiran los ritmos de nuestras artes, puede acoplarse al paso eterno de los astros o a aquella pulsación original que fué la de nuestra alma antes de la caída. Y en todas partes, la poesía extrae su sustancia de la sustancia del sueño.

Todas estas afirmaciones y prácticas, lógicamente inconciliables, coexisten a menudo en un mismo poeta. Arrancadas de su ambiente, jirones privados de sangre, parecen ser las vanas fantasías de una diversión estéril. Para comprender su sorprendente verdad y saber que son las confesiones más graves, basta volver a situarlas en la obra y en la coherencia irracional de una búsqueda apasionada.

Falta explicar por qué razón he prescindido de un método de investigación precisa, muy favorecido actualmente y que hubiera dado una armazón más estricta a mi libro. Me refiero al método psicoanalítico. Sin alegar mi incompetencia —pues hay cosas que pueden aprenderse— invocaré dos objeciones esenciales. Una se refiere particularmente al estudio del romanticismo; la otra aspira a un alcance más general.

La concepción del sueño y de toda la vida psíquica que constituye el fundamento de ese método se opone, creo yo, a la esencia misma del romanticismo, o a esa poesía de ayer y de hoy que se enlaza con el romanticismo. En el curso de la investigación encontraremos expuestas estas diferencias: baste indicar aquí sumariamente uno o dos aspectos sin pretender adelantar un juicio sobre el valor real del psicoanálisis. Me parece que esta doctrina

se apoya —cuando menos según la escuela freudiana ortodoxa— en una metafísica más cercana al siglo XVIII que al romanticismo. La consciencia y la subconsciencia intercambian algunos de sus contenidos, pero el ciclo formado por estas dos mitades de nosotros mismos es un ciclo cerrado, puramente individual (aun si se le añade, como quiere el freudismo de la segunda época, la supervivencia de las imágenes atávicas). Por el contrario, todos los románticos admiten que la vida oscura se encuentra en incesante comunicación con otra realidad más vasta, anterior y superior a la vida individual. Otro tanto puede decirse sobre el fin que se propone el psicoanálisis: reintegrar a una honrada conducta social al hombre que es víctima de una neurosis. El romanticismo, indiferente a esta forma de salud, buscará, aun en las imágenes mórbidas, el camino que conduce a las regiones ignoradas del alma; no por curiosidad, no para limpiarlas y hacerlas más fecundas para la vida terrena, sino para encontrar en ellas el secreto de todo aquello que, en el tiempo y en el espacio, nos prolonga más allá de nosotros mismos y hace de nuestra existencia actual un simple punto en la línea de un destino infinito. (Esa oposición, que separa al psicoanálisis tanto de la mística como del romanticismo, le impide la comprensión real de aquello que para tal disciplina no podría ser más que un caso definido de psicosis.)

Y esto nos conduce a la segunda objeción, que va más allá del romanticismo. El psicoanálisis, aplicado a la obra de arte, la trata como un documento, como un conjunto de síntomas, y no se apoya en ella sino para llegar a un estudio del autor, de su vida y de su neurosis. Este método, legítimo en cuanto sirve para ampliar el campo de experiencias en que se perfecciona una terapéutica, no podría explicar la obra de arte. Sólo capta las relaciones con la psicología del autor, relaciones que tienen su interés humano, pero que son absolutamente ajenas tanto a la calidad como al alcance del poema. El psicoanalista llegará hasta a hablar del "fracaso de Baudelaire", expresión a la cual el menor de los poemas de *Las flores del mal* opondrá un mentís. Para quien adopta esta "clave", las imágenes del poeta son los signos traducibles, que el análisis "reduce" a su significación "real". Para el poeta y para el lector de poesía, esas mismas imágenes existen tales como son: aluden a algo inefable por un camino muy diverso. Es posible que los mismos procesos psicológicos que determinan las obsesiones mórbidas participen también en la génesis de las visiones poéticas. Pero el psicoanalista, con su pretensión de curar al poeta de su poesía y evitarle el fracaso, olvida sencillamente que el poeta, aprovechando para otros fines lo que tiene de co-

mún con el neurótico, llega a cortar el hilo que retiene en él la imagen: desde ese momento, la imagen es otra cosa. El torpe zurcidor que vuelve a anudar el hilo ante nuestros ojos no prueba más que su impermeabilidad a toda poesía. Y no estoy seguro de que el psicoanalista deje de cometer un error semejante cuando traduce el sueño sirviéndose de su diccionario de símbolos constantes. En toda esta ciencia moderna existe tal desconocimiento de la *calidad* de nuestras aventuras interiores, tal olvido de lo que nos pertenece —o, si se quiere de la ignorancia en que estamos respecto a nuestras verdaderas pertenencias—, que cabe preguntarse si unas cuantas conquistas médicas compensan tantos estragos espirituales.

Después de haber explicado tan inmoderadamente mi propósito, sólo me falta desear que mi libro tenga cuando menos el mérito de satisfacer esta modesta ambición, la única que aún me queda por confiarle, ahora que ha terminado su misión conmigo mismo. Quisiera que se reconociese en mi libro, a través del entrecruzamiento de los temas, la melodía peculiar del romanticismo; que despertara alguna simpatía por esos rostros atormentados que habitan las comarcas por mí recorridas, y que los admirables textos que he tenido que citar abundantemente les parezcan a algunos, como me parecieron a mí, los graves signos de eso que a menudo se llama poesía y que nuestro tiempo, por mil recursos demoníacos, nos invita continuamente a olvidar.

Ginebra, diciembre de 1936.

Primera Parte

EL SUEÑO Y LA NATURALEZA

καὶ γάρ τ' ὄναρ ἐκ Διός ἐστιν.

HOMERO

DEL DÍA A LA NOCHE

Si es exacto que los románticos renovaron profundamente el conocimiento del sueño y le dieron un lugar privilegiado, se cometería un error de perspectiva al suponer que fueron los primeros en interesarse por él y en hacerlo objeto de estudios psicológicos.

En realidad, si los pensadores y los poetas llamados románticos, tan diferentes unos de otros, se oponen en muchos aspectos a los "filósofos" del siglo XVIII, son también sus continuadores y sus discípulos en muchos otros, por ejemplo, en el estudio del sueño. Indudablemente —y sobre esto habremos de insistir— las actitudes metafísicas que dictaron ese estudio a un psicólogo de 1750 y a un médico-filósofo de 1820 son diametralmente opuestas. De la múltiple y contradictoria herencia del siglo XVIII, el romántico recoge de preferencia las afirmaciones irracionalistas o las tradiciones místicas; elige como maestros a aquellos predecesores suyos que, como Hemsterhuis, Hamann, Herder, Saint-Martin, se han remontado a la cosmología renacentista, a los grandes mitos neoplatónicos o a la filosofía presocrática de la Naturaleza. Sin duda altera a menudo el sentido de los materiales que toma de la *Aufklärung;* pero, por otra parte, ese mismo romántico, formado en la escuela de los sensualistas, conserva de sus enseñanzas y de sus descubrimientos muchos métodos, objetivos e intereses.

La concepción del sueño y su interpretación en los psicólogos del siglo XVIII, a veces pueril, a menudo de una superficial trivialidad y sólo aquí y allá un poco más penetrante, está en marcado contraste con las experiencias de los románticos; pero esto no impide que semejante concepción les abra el camino. El conflicto entre padres e hijos puede ser todo lo agudo que se quiera; la rebelión de la generación joven puede tomar, en ciertos momentos de la historia espiritual, la amplitud y la salvaje violencia de una conmoción sísmica; la nueva época llegará incluso a rechazar cosas tan esenciales como la peluca, el espadín y el hábito (parte tan importante del monje). Pero, bajo el nuevo traje del revolucionario, un aire de familia traicionará siempre algún rasgo hereditario, alguna huella de la primera educación y de los antiguos gestos de la infancia.

Es realmente sorprendente la importancia que la mayoría de los pensadores racionalistas del siglo XVIII conceden a los fenóme-

nos del sueño. Los libros sobre los sueños y las revistas que les consagran una sección intermitente o regular abundan a partir de 1750, y casi no existe tratado de psicología que no les dedique un capítulo. Las memorias de la época evocan las charlas de gentes de mundo que se contaban sus sueños proféticos. Y no sólo en los ambientes pietistas, sino también en los círculos más "ilustrados" se tiene afición a las historias de presentimientos verificados, de accidentes mortales o de reveses de fortunas anunciados por un sueño premonitorio, y el sonambulismo interesa a los más endurecidos escépticos, como les seduce todo lo que tiene alguna apariencia mágica u oculta.

Para muchos racionalistas o sensualitas, enemigos de toda penumbra, el sueño parece haber tenido un atractivo irritante y un tanto paradójico. Dentro del conjunto de la vida psíquica, el sueño era el lugar privilegiado del misterio, la puerta abierta a las "supersticiones", a las "profecías", a sospechosas tentaciones metafísicas o, peor aún, ¡"místicas"! El triunfo supremo para un "filósofo", la prueba por excelencia de su oficio soberano, era reducir el sueño a las proporciones de un fenómeno natural, explicable por el mismo mecanismo que bastaba para explicar toda manifestación vital. De igual manera, los espíritus irreligiosos se aficionan apasionadamente a la historia de las religiones, y los que no pueden concebir los milagros escriben sus *Vidas de Jesús*.

Pero además de este interés en cierto sentido hostil, en muchos de los científicos del siglo XVIII existía una puerilidad de compensación que recuerda la de los ingleses de *vaudeville*, realistas, prácticos y desconfiados frente a toda especulación, pero dispuestos a dar crédito a las más ingenuas supersticiones. Perseguían implacablemente las supervivencias de "la leyenda", disipaban las "tinieblas de los tiempos antiguos", y sentían un placer inconfesado al penetrar en un ambiente brumoso en que el haz de sus antorchas sólo conseguía proyectar apariciones fantasmagóricas.

Situándose en el mismo punto de vista de estos apasionados y de estos grandes soñadores que fueron los intelectualistas, puede entreverse otro motivo de su interés por la vida onírica. En ese prodigioso e inagotable Catálogo-razonado-de-los-datos-experimentales, que, aplicado adecuadamente, debía conducir a la Certidumbre de las certidumbres, tenían marcado su lugar todas las extravagancias y todas las anomalías, en cuanto eran al mismo tiempo reveladoras de los fenómenos "normales". Comenzábase entonces a pedir a las enfermedades la explicación de la salud (¿hasta dónde no hemos llegado desde entonces por este camino?),

y a ver en la ciencia humana el germen de un progreso indefinido: un día se sumarían los conocimientos experimentales y su total equivaldría forzosamente al Conocimiento perfecto. La idea de esta suma alcanzada progresivamente sobrevive en la gran locura romántica, aunque transformada, elevada a otro plano y puesta en contacto con ciertas fuentes profundas y ciertos dominios de la reminiscencia oscurecidos por los racionalistas. Ciertamente los románticos ya no creerán que una suma de hechos debidamente comprobados conduzca al saber supremo; pero conservarán la esperanza de un conocimiento absoluto, que para ellos representará algo más y mejor que un simple "saber": un "poder" ilimitado, el instrumento mágico de una conquista y aun de una redención de la naturaleza. Para ellos se tratará de un conocimiento en el cual participe no sólo el intelecto, sino el ser entero, con sus más oscuras regiones y con las aún ignoradas, pero que le serán reveladas por la poesía y otros sortilegios. Sin embargo, en esta ambición desmesurada, prometeica, que abre la puerta a todas las confusiones como también a las más concretas aventuras espirituales, los principios de crítica y de apoyo en la experiencia, aprendidos en la escuela de sus mayores, no serán respaldos superfluos.

Producto del mecanicismo cartesiano, las diversas escuelas psicológicas del siglo XVIII se muestran más o menos inclinadas a hacer prevalecer las explicaciones fisiológicas y a concebir el reino psíquico como un campo cerrado, en que se enfrentan, se entrecruzan y se combinan fuerzas y funciones. Estas escuelas tienen en común una noción netamente antimetafísica de la vida del alma, que se encontrará, por otra parte, en toda la psicología experimental y científica de los siglos XIX y XX. Insisten en el origen material de los fenómenos psíquicos o bien en su origen racional, pero siempre identifican "el alma" con el campo de la conciencia, y de ninguna manera con un principio vital que, desde el neoplatonismo hasta el Renacimiento y el irracionalismo moderno, se concibe como el animador común del microcosmo y del macrocosmo. Fisiología y psicología se equilibran y se corresponden: son dos planos que dependen de la ciencia descriptiva. Esta concepción completamente espacial del individuo se encuentra en oposición con aquella que el pensamiento irracional o religioso llama "ciencia del alma". Los matices que separan a los diferentes pensadores de la época en la explicación del sueño estarán determinados por la oscilación del péndulo: origen más bien físico o más bien psíquico de ese "fenómeno".

Ya Aristóteles hacía derivar los sueños de las impresiones dejadas en los órganos sensoriales. Pero más que ninguna otra época, el siglo XVIII, con su teoría de las excitaciones, iba a insistir en esos orígenes fisiológicos. No hay pensador que no admita que el sueño se debe al agotamiento de los "humores nerviosos" o de los "espíritus animales", tan necesarios para el movimiento como para la sensación. La visión onírica, estado intermediario entre el dormir y el estar despierto, se produce por los primeros movimientos de esos "espíritus" que se agitan en el momento en que aún no se encuentran lo bastante restablecidos para dar al cuerpo toda su energía y al alma el uso consciente de sus facultades. Soñamos cuando los humores nerviosos no han sido empleados en su totalidad por la actividad diurna; cuando se agotan, el dormir es profundo, sin imágenes. A medida que se afirma el concepto romántico de la vida psíquica, veremos invertirse esta relación, y a los psicólogos sostener que el sueño es tanto más puro cuanto más perfecto es el dormir.

Concordes en cuanto al origen o a la ocasión fisiológica de los sueños, los sabios del siglo XVIII no dejan de buscarles, sin embargo, una explicación psicológica. Esto no significa, para ellos, pasar a un plano totalmente diferente e irreductible al primero, sino descubrir en otro "casillero" las leyes de un determinismo igualmente riguroso. Una vez que el sueño ha sido desarticulado por la sensación, ¿qué ocurre? Tal es la pregunta que se hacen, procediendo según un orden cronológico que corresponde a la sucesión de causas y efectos. Así como no existe una diferencia de naturaleza entre lo físico y lo psíquico, así también el sueño y la vigilia están sometidos a un mecanismo estrictamente continuo; sólo hace falta explicar su funcionamiento más o menos anárquico en el sueño. El *cómo* interesa a estos sabios más que el *porqué*, y lo esencial de su esfuerzo consiste en formular las *leyes* de los fenómenos. Su primera respuesta será, pues, una referencia a la "ley de asociación", cuyo enunciado no se discute desde Christian Wolff hasta el fin del siglo. Tanto en los sueños como en los pensamientos de la vigilia, "la erupción de las ideas no ocurre al azar, sino a través de caminos trazados y fijados por las circunstancias que han determinado su formación", es decir, según una serie de asociaciones ligadas a la imagen de origen sensorial.

De esta manera, afanosos de conservar la unidad de la vida psíquica, la mayor parte de estos psicólogos insisten ante todo en las semejanzas que existen entre la vida de la vigilia y la onírica. Apenas a finales del siglo se procura suavizar esta tesis para explicar las diferencias que existen entre ambos estados. Anton Josef

Dorsch, Mendelssohn y Nudow ya distinguen entre la asociación *objetiva* de la vigilia y la asociación completamente *subjetiva* del sueño; y en esta última, las leyes de simultaneidad y de analogía vienen a sustituir a las relaciones reales entre las cosas. Aun con este nuevo matiz, la teoría asociacionista se apoya, pues, en un concepto realista del conocimiento: en los estados superiores (consciencia despierta) el espíritu *copia* el dato exterior; en los estados turbios (sueño, embriaguez, etc.) se entrega a su propia ley y pierde la facultad de reproducir lo real. El problema ya había sido planteado claramente por Heráclito, quien se preguntaba "por qué, durante el sueño, cada hombre tiene su universo particular, mientras que en el estado de vigilia todos los hombres poseen un universo común". Y a este mismo problema responde propiamente la teoría freudiana de los dos principios, el del placer y el de la realidad: el primer universo del niño es del todo subjetivo, y, a medida que crece, se va liberando laboriosamente de él para conocer el mundo objetivo de lo "real". En el adulto, los sueños son supervivencias, "residuos" de ese primer universo, sometido en su totalidad al principio del placer.

Llegamos aquí a una semejanza esencial entre la psicología freudiana y el "realismo" del siglo XVIII. Para la una como para el otro, la actividad del pensamiento, del juicio, de la consciencia despierta, consiste en reproducir la realidad objetiva y las relaciones de un dato, mientras que el sueño constituye una actividad empequeñecida e inferior, en que el espíritu, incapaz de mantenerse en contacto con el mundo de la "realidad", se abandona a su funcionamiento autónomo. Freud, por supuesto, tiene una percepción infinitamente más aguda de la *vida* interior, de las particularidades individuales y de la originalidad absoluta del drama que representa el crecimiento psicológico de cada ser humano; médico antes que teórico, se interesa por los casos particulares antes de formular leyes abstractas. De todos modos, su punto de partida metafísico es el mismo de los sabios del siglo XVIII, mientras que los románticos, según veremos, se apoyan en una metafísica idealista o en una experiencia inmediata que concuerde con ella, y llegan a afirmaciones del todo opuestas: para ellos, son precisamente el sueño y los demás estados "subjetivos" los que nos hacen descender en nosotros mismos y encontrar esa parte nuestra que "es más nosotros mismos" que nuestra misma conciencia. En vez de un sujeto que copia fielmente un objeto que permanece exterior a él y le da la cara, concebirán una estrecha interpenetración de uno y otro, y el único conocimiento será el del buceo en los abismos interiores, el de la concordancia de nues-

tro ritmo más personal con el ritmo universal; conocimiento analógico de una Realidad que no es el dato exterior.

Salvaguardando siempre su única ley, la de asociación, tan eficaz en el sueño como en la vigilia, los psicólogos del siglo XVIII trataron de explicar la diferencia de los dos estados. Según ellos, esta diferencia determinaba la causa turbadora del funcionamiento regular de la asociación en los momentos de consciencia debilitada. Variará la explicación, pero, conforme al esquema de las fuerzas que constituyen y agotan toda la realidad psíquica, siempre se comprobará la ausencia momentánea de una de estas fuerzas, el silencio de una facultad y el predominio de la otra. Como no existe un principio indivisible que se llame *alma*, sino sólo un entrecruzamiento de fuerzas diversas, el problema es un puro problema de mecánica espiritual.

Sin embargo, si el desorden del sueño y su carácter "subjetivo" se explican en parte por el silencio de tal o cual poder —oclusión de los sentidos o adormecimiento de la voluntad o de la razón, poco importa—, aún está por designar al usurpador que llega a ocupar momentáneamente el trono abandonado por las facultades superiores. A medida que se acerca el fin del siglo, la tesis negativa, que concebía al sueño como una forma imperfecta y perturbada de la consciencia normal, cede el paso a un concepto, todavía mecanicista sin duda, pero que ya se acerca a una psicología menos estrictamente racionalista. Entonces la facultad positiva que determina la composición de las tramas oníricas es la *imaginación*.

Ludwig Heinrich von Jakob será el renovador de la teoría del sueño. Adversario del asociacionismo absoluto, aunque tan poco metafísico como sus predecesores, recurre a aquel *sentido interno* que había descubierto Hemsterhuis. Según Jakob, el sueño se debe tanto a la oclusión de los sentidos exteriores, característica del dormir, como a una intensa actividad del sentido interno y de la imaginación. *El sueño no es más que poesía involuntaria.* Esta fórmula tan nueva se encuentra casi palabra por palabra, siete años más tarde, en Jean Paul, en su tratado de 1798, y la comparación entre el sueño y la creación poética será uno de los temas constantes del romanticismo. Pero la intención es diferente. Sobre la base de su experiencia personal, Jean Paul compara al soñador con el poeta; cree en la omnipotencia creadora de la imaginación, única que puede satisfacer nuestra innata necesidad de comunicación con el Infinito. Para Jakob, la facultad poética es una combinación de la razón y de la imaginación. "Inventa lo mismo nociones que formas." Y he aquí una frase muy poco ro-

míntica: "Quien llega a confundir sus invenciones poéticas con objetos reales es un soñador; su juicio es demasiado débil en relación con su facultad poética".

Otro profesor de filosofía, Johann G. E. Maass, descubriría nuevas posibilidades para la psicología. Los capítulos que consagra a la *influencia de las pasiones sobre los sueños* en su *Ensayo sobre las pasiones*, de 1805, son muy notables. Freud no dejó de tenerlos en cuenta.

Maass parte del principio, común a todo su siglo, de la continuidad de la actividad espiritual, pero insiste en el hecho de que

la pasión es también una actividad de la facultad espiritual, más precisamente de la facultad de deseo. Ahora bien, el dormir puede ser a menudo demasiado profundo para que tengamos consciencia de la pasión que en él se agita y de las imágenes que en él se asocian; pero a pesar de eso dan lugar a sueños... Puede decirse, entonces, que *muchos sueños nacen del corazón.*

Por otra parte, citando ya el verso de Horacio que los psicoanalistas se complacen en tomar por divisa: *Somnos timor aut Cupido sordidus aufert*, Maass dedica un capítulo a la influencia de la imaginación sobre las pasiones, y observa que el sueño es el lugar preferido por esta acción; porque "generalmente las imágenes producidas por la imaginación tienen ahí un grado mayor de claridad y de viveza que en el estado de vigilia, pues no se encuentran atenuadas y ensombrecidas por claras sensaciones externas". Ahora bien, las pasiones suscitadas o despertadas por estas vivas representaciones nocturnas pueden persistir perfectamente aun en la vida diurna. ("Existen, en efecto, pasiones imaginarias que se apoyan en puras imágenes de la fantasía.")

El interés que los escasos capítulos de Maass ofrecen para la historia de las teorías sobre el sueño no radica solamente en los dos o tres puntos en los cuales parece anunciar el freudismo. Por una parte —cosa que ningún psicólogo había hecho hasta entonces—, establece relaciones estrechas e influencias recíprocas entre nuestra vida diurna y nuestra vida nocturna; el problema no consiste para él en la existencia de dos mundos diferentes, entre los cuales hay que precisar sencillamente una jerarquía de valores. Durante la existencia del individuo, la zona del comportamiento consciente no deja de reflejarse en la de la pasividad nocturna y, a la inversa, los contenidos pasionales de los sueños tienen prolongaciones en la personalidad consciente. Por otra parte, Maass tiene el gran mérito de apartarse de una psicología interesada únicamente en determinar grandes leyes abstractas, a las cuales

debería someterse toda nuestra actividad. Él se interesa en el individuo concreto, en el ser particular cuya peculiaridad es irreductible a tal o cual esquema que se quiera construir. Este ser le parece constituído tanto por los poderes "superiores" del intelecto como por las realidades "oscuras" de las pasiones y de la imaginación. Ciertamente, estamos aún muy lejos de la resurrección del alma que intentarán los románticos; pero esta percepción más viva de lo concreto psíquico nos anuncia ya que salimos del racionalismo de la era que termina.

Con una claridad semejante, sólo Maine de Biran percibirá el papel de las potencias afectivas en el nacimiento y desàrrollo de los sueños, tanto como el eco de los sueños en la vida de la vigilia: "No se concede suficiente atención a la influencia que pueden tener los sueños, y sobre todo las disposiciones afectivas que los provocan y los preceden, en los sentimientos y en la serie de ideas que siguen al despertar".

Es incompleta y parcial la fisonomía del siglo XVIII que acabamos de esbozar. No hemos prestado atención a la profunda corriente ocultista, que prepara el brote de las ciencias nuevas, ni a la oleada sentimental y poética que en el pietismo, en el *Sturm und Drang* y en algunas figuras aisladas da a este siglo intelectual su violencia y sus matices. Por ahora sólo nos importaba aislar a los psicólogos y mostrar cómo perduró hasta más allá de 1800 el mismo concepto del hombre que fué característico del "siglo de las luces". En Lichtenberg y en Moritz vamos a encontrar algunos de los problemas que acabamos de insinuar, pero esta vez en su encuentro con los primeros balbuceos del romanticismo. Veremos, a propósito de Moritz, cómo la psicología de los vulgarizadores populares estaba a menudo más avanzada que la de las Facultades y las sectas filosóficas. Luego, una vez más, evocaremos el prerromanticismo y el irracionalismo del siglo XVIII en sus mayores encarnaciones: Hamann, Herder, Saint-Martin. Así estaremos ya preparados para tratar de descender del siglo de las Luces a la Noche romántica.

I

LA CANDELA ENCENDIDA

Cuando hace un chiste, es que hay en él un problema oculto.

GOETHE

Entre el racionalismo y la nueva época florece un singular escritor, sabio físico, admirador de Jean Paul en sus principios y uno de los primeros alemanes que leyeron a Jakob Boehme; un aislado y un inquieto que se pasó toda la vida buscando palabras chistosas, observaciones satíricas, comparaciones chuscas. Conocido de sus contemporáneos por su misantropía, apreciado de los naturalistas extranjeros, ignorado de los hombres de letras y sin contacto con ellos: un hombre, en fin, acreedor, por sus escritos publicados en vida, cuando mucho a una nota en una historia de las ciencias, pero que, con los cinco volúmenes de aforismos póstumos, quedó colocado de pronto, desde principios del siglo XIX, a gran altura.

Georg Christoph Lichtenberg, profesor de Gotinga, vivió una vida típica de original y de atormentado. Deforme, torturado por su fealdad y dotado de una sensualidad imperiosa, vivió con una compañera ilegítima y poco apta, según parece, para hacer las veces de la sociedad de la cual le excluía su concubinato. Educado en el racionalismo de la época, nunca se atrevió a ceder del todo a su inclinación mística; y hasta en esos famosos cuadernos, en que para sí solo anotaba en gran desorden juegos de palabras, confesiones, meditaciones y precisiones científicas, no consignó sino con infinita prudencia los momentos más auténticos de su existenica personal, envolviéndolos siempre en reticencias, chistes y comentarios escépticos.

De haber sido más audaz o menos sensitivo, hubiera podido despreciar la hostilidad de su ambiente y hubiera podido ser, como un Restif de la Bretonne o un Saint-Martin, un Hemsterhuis o un Hamann, otro más de aquellos que, en el siglo de los "filósofos", mantenían la cadena secreta de los iniciados, la cadena que une al irracionalismo místico con el romanticismo naciente. Pero, débil e hipersensible, se limitó a sufrir por su aislamiento y a sentir cierta vergüenza de sus más auténticos impulsos y de sus "supersticiones": metempsicosis, triunfo de la sensibilidad, esbozo de un idealismo a lo Novalis ("Originalmente, el mundo es

tal como yo *quiero*"), sed de vida sentimental y nostalgia de la muerte. Un pasaje de sus cuadernos expresa admirablemente este estado de su alma:

> Siempre me ha parecido que la noción de *ser* es una noción tomada de nuestro pensamiento; si no hubiese creaturas que piensan y sienten, nada *sería* ya. Aunque esto pueda parecer simplista y aunque sé cuánto se burlarían de mí si dijera en público semejantes cosas, considero, sin embargo, la facultad de hacer tales suposiciones como uno de los mayores privilegios y en verdad como uno de los más extraños mecanismos del espíritu humano. Esto está, una vez más, en relación con mi idea de la migración de las almas. A este respecto, pienso, o más exactamente *siento* un cúmulo de cosas que no soy capaz de expresar porque no son comúnmente humanas y, por consiguiente, nuestro lenguaje no está hecho para decirlas. ¡Dios quiera que esto no me conduzca algún día a la locura! Lo que sé muy bien es que si yo quisiera escribir acerca de esas cosas, el mundo entero me tacharía de loco, y por lo tanto me callo. Tan difícil sería hablar de ello como tocar en el violín, cual si fuesen notas, las manchas de tinta que hay sobre mi mesa.

En este secreto, tan bien guardado, sobre sus pensamientos más queridos, puede no verse más que el síntoma decisivo de una neurosis, y los psiquiatras, siempre a caza de documentos, no han dejado de aprovecharlo. Pero cuando en tantos pasajes de su diario íntimo —entre dos teorías científicas o entre dos juegos de palabras— se encuentran, indicadas a medias, ideas, preocupaciones o ensoñaciones que serán las mismas de los románticos, se dice que éstos no temieron expresarlas y convertirlas en la fuente de su existencia personal, de su búsqueda espiritual y de su obra. Pero es que todos ellos, en diversos grados, eran poetas, es decir, hombres que poseen su propia lengua y que pueden crear la expresión que necesitan; inventaron, precisamente, ese lenguaje cuya ausencia deploraba Lichtenberg; y más todavía, gracias a ello cambiaron la atmósfera general a tal punto que las "supersticiones" murmuradas tímidamente por Lichtenberg no sólo no les parecían ya ridículas, sino que, de haber venido después de ellos, este solitario se habría expresado sin trabas. ¿Cómo contentarse, entonces, con la explicación por el caso patológico? ¿Cómo no afirmar más bien que Lichtenberg estuvo enfermo de su diferencia con su tiempo, enfermo literalmente por haber aparecido antes de tiempo en un planeta en que sólo los más fuertes entre los fuertes pueden respirar en la soledad total del pensamiento? Tanto más cuanto que, como un primer rasgo romántico, reconocemos en Lichtenberg la necesidad nunca satisfecha de una comunidad de espíritu y de sentimiento, necesidad que él expresa, según su costumbre, con palabras veladas e irónicas, aunque conmovedoras:

El hombre gusta de la compañía, aunque sólo sea la de una candela encendida.

Verdaderas palabras de solitario a pesar suyo, palabras que evocan las veladas en que Lichtenberg pensaba en la muerte, sin neurastenia alguna y con una aspiración tranquila que, si no tiene la grandeza ni el carácter voluntario de *Diario* de Novalis, hace pensar en la poesía romántica. La obsesión del suicidio que tuvo desde su juventud no tiene tampoco nada de mórbido. Habla largamente de ella en uno de sus primeros cuadernos (antes de 1770), y hace una observación sobre el inconsciente en que puede medirse toda la distancia que lo separa del racionalismo de la época:

Me es necesario confesar que la persuasión íntima de que tal o cual cosa es justa tiene a menudo por causa última una realidad oscura, que es o cuando menos parece dificilísima de poner en claro, porque justamente la contradicción que advertimos entre la frase claramente expresada y nuestro sentimiento impreciso nos hace creer que no hemos dado aún con la verdadera expresión... Uno de mis ensueños preferidos es pensar en la muerte, y este pensamiento llega a apoderarse a tal punto de mí, que parezco sentir más que pensar: entonces las medias horas transcurren para mí como minutos. Pero no es ésta, en modo alguno, una tortura enfermiza a que ceda a pesar mío; es una voluptuosidad espiritual de la que, contra mi voluntad, disfruto parsimoniosamente, porque llego a temer que de ello surja una pasión melancólica por las meditaciones de buho.

Esta voluptuosidad en la contemplación de la muerte reaparece sin cesar en sus cuadernos. Evidentemente, Lichtenberg no tuvo la fuerza de expresión necesaria para darle la amplitud liberadora del poema o el tono de la verdadera confesión; y una falta de osadía embaraza sus meditaciones, que permanecen aisladas, sin harmónicos muy lejanos, sin que esta preocupación manifiestamente central en él llegue nunca a colorear todos sus pensamientos, a estar constantemente subyacente a ellos y a abrirle los tesoros nocturnos de su ser. De todos modos, se representa la nada como "un bienestar que equivale a la felicidad de todos los paraísos"; le gusta decir que esta nada es el estado mismo en que él estuvo antes de nacer a esta vida:

No puedo desechar la idea de que antes de nacer estaba *muerto* y de que por la muerte volveré a aquel estado... A ese morir y renacer con el recuerdo de la existencia anterior lo llamamos desvanecerse; y despertar con otros órganos, que ante todo hay que reeducar, es lo que llamamos nacer.

Pero, con la compostura que su timidez impone siempre a las audacias de su meditación, añade:

Por más de un motivo, es una suerte que no pueda expresarse con absoluta claridad esta idea: ciertamente, el hombre es muy capaz de adivinar ese secreto de la naturaleza, pero si pudiera presentar pruebas de que lo ha hecho, esto iría contra los intereses de ella.

Así, pues, el temor lo detiene y le hace bendecir la ignorancia en que estamos de nuestra verdadera condición: no es de los que tienen la fuerza de vivir mejor desde el momento en que han mirado a la angustia cara a cara. Pero él insiste, y su pensamiento nunca lo llevó tan cerca de sí mismo como en estas breves líneas escritas hacia 1790:

¡Si cuando menos se hubiese traspasado el punto límite! ¡Qué deseo hay en mí, Dios mío, de ese instante en que el tiempo ya no será para mí el tiempo, en que seré acogido en el seno materno del Todo y de la Nada en el cual dormía yo cuando... Epicuro, Lucrecio y César vivían y escribían, cuando Spinoza concebía el más alto pensamiento que ha entrado en cerebro humano!

La aspiración a ese regreso a la Nada y al Todo, la supresión del Tiempo concebida como la liberación y la felicidad supremas, son impulsos del alma que encontraremos a menudo entre los sucesores de Lichtenberg, y en sus sueños nocturnos escucharemos muchos ecos de lo mismo. Hasta su humor y su sátira deben colocarse siempre sobre ese fondo sombrío para que aparezcan con su verdadera luz. Esa ironía tan peculiar de Lichtenberg es algo muy diferente del humor de un Sterne o de la severidad de un moralista francés. Y para sorprender el verdadero matiz de sus juicios sobre la actividad humana y aun el de sus más chuscos aforismos, es necesario escuchar el sordo acompañamiento del llamado a la muerte y del deseo de reabsorberse en la Nada:

Aquel hombre era tan inteligente, que ya casi no servía para nada en este mundo.

Aunque la Naturaleza no hubiera dado al hombre la facultad de caminar en dos patas, es el suyo, seguramente, un invento que la honra.

Había puesto nombres a sus dos pantuflas.

Algo daría a cambio de saber exactamente por quién se han ejecutado, en realidad, esas acciones de las cuales se afirma públicamente que se han ejecutado por la patria.

¿No se siente la macabra ironía de una antigua Danza de la Muerte en estas tres simples palabras que debió de escribir al fi-

nal de una larga meditación junto a su candela encendida: "*horca con pararrayos*"?

Se comprende el estusiasmo que, a pesar de graves reservas, le inspiraron las primeras obras de Jean Paul. ¿Acaso no se encontraba a sí mismo en ellas, no tal como era, sino tal como se soñaba? Es una verdadera definición del romanticismo la que da cuando, admirando en Jean Paul esa mezcla de imaginación, de sentimiento y de ingenio, que compara a "la gran conjunción en el cielo planetario", añade:

> No conozco un creador de imágenes tan grande como él. Diríase que en su cabeza cada objeto de la naturaleza o del mundo de los cuerpos se desposa en seguida con la más bella alma del reino de la vida moral, de la filosofía o de la Gracia, y reaparece luego como unido por el amor con esa alma.

Admiración por el arte del símbolo y de la metáfora, aspiraciones místicas, observación inquieta de sí mismo, gusto por la experiencia psicológica: todo esto debía conducir naturalmente a Lichtenberg a ocuparse del sueño. Y en efecto, si se interesa por él, no lo hace influído por lecturas, sino más bien porque en su propia vida nocturna le habían impresionado ciertos fenómenos; unos satisfacían su inclinación al estudio de su propio carácter, otros respondían a su gusto por los ensueños sentimentales y las vislumbres misteriosas en que se aventuraba su timidez. En este doble sentido, no se cansa de recomendar el estudio de los sueños.

Si la gente quisiera contar sinceramente sus sueños, "se podría adivinar en ellos su carácter con más facilidad que en los rasgos del rostro". "Pero para esto no bastaría un sueño; se necesitaría una gran cantidad." Y él sabe que la vida onírica suele revelarnos determinados aspectos de nuestro ser, nublados por "la tiranía de la reflexión"; esta idea, dice, "merece el estudio más cuidadoso".

Pero el papel de la investigación psicológica no lo es todo. El conocimiento de sí mismo es más precioso que el de los demás, porque arrastra consecuencias morales. ¡Cuántas enseñanzas, cuántas experiencias irreemplazables es posible obtener de nuestros sueños para este objeto! Lichtenberg sabe que la vida consciente no es lo bastante rica para agotar nuestra humanidad; en cada uno de nosotros existen mil posibilidades que ninguna ocasión realizará, y permaneceríamos extraños a toda una parte de nuestros dones o de nuestros abismos si nuestra experiencia no tuviese otro campo de acción que el de los actos diurnos. Por fortuna, existen los sueños para enriquecer infinitamente esa experiencia.

Los sueños suelen ponernos en circunstancias y situaciones a que no hubiéramos llegado en estado de vigilia, o bien nos hacen experimentar desazones que quizá hubiéramos despreciado, encontrándolas insignificantes y lejanas, y exponiéndonos a caer por eso mismo, con el tiempo, en tales desazones. En efecto, un sueño puede modificar nuestros propósitos; asegura nuestra base moral mejor que las enseñanzas, las cuales no llegan al corazón sino por caminos tortuosos.

Indudablemente los psicólogos del siglo XVIII ya habían reconocido el valor autodiagnóstico de los sueños, pero nadie había afirmado todavía con tanta claridad que las aventuras oníricas eran más inmediatas que las demás, que llegaban más directamente al centro de nuestra persona.

El reconocimiento de la utilidad moral del sueño llevó a Lichtenberg a la meditación sobre su naturaleza esencial: su espíritu, pues, dió ese paso que horrorizaba a los filósofos de entonces. Volviendo una vez más sobre la importancia de tal estudio en un fragmento escrito hacia 1777, se abandona a su gusto por las vislumbres metafísicas, lo cual no debe sorprendernos, puesto que aquí no ve él un objeto de investigación científica, sino la necesidad vital de explicarse a sí mismo lo que en su interior ocurre.

Vivimos y sentimos lo mismo en el sueño que en la vigilia, y somos lo uno igual que lo otro; soñar y saberlo es uno de los privilegios del hombre. No se ha sacado de esto, hasta ahora, todo el provecho posible. El sueño es una vida que, agregada al resto de nuestra existencia, viene a ser lo que llamamos vida humana. En el estado de vigilia los sueños se pierden poco a poco; no sabríamos decir dónde comienza la vigilia del hombre.

Constantemente insiste sobre este punto; sería tarea digna del más grande psicólogo, dice, componer una verdadera *clave de los sueños* o un tratado de la naturaleza del alma, basado en los sueños; también sería posible componer un libro popular con lo esencial de los descubrimientos modernos. Como tantos otros proyectos esbozados en sus notas y cuya ejecución debía dejar Lichtenberg a las generaciones que le sucedieron, éste no pasa del estado de veleidad; pero a lo largo de su vida va consignando en sus cuadernos las notas que podrían haber figurado en ese tratado de los sueños. Se esfuerza por explicarse la diferencia entre esas dos caras de una misma realidad total que son para él el sueño y la vigilia. ¿Por qué —se pregunta— cuando estamos despiertos no llegamos a prestar a otro nuestras propias ideas, y en cambio hacemos esto muchas veces en el sueño? ¿No será, acaso, porque la vigilia consiste justamente en que "en ella se establece una distinción clara y convencional entre lo que está en *nosotros*

y lo que está *fuera de nosotros*"? El diálogo que trabamos con personajes que nosotros creamos intriga a Lichtenberg y le inspira asociaciones de ideas muy penetrantes:

> Cuando en sueños discuto con alguien y éste me refuta y me instruye, soy yo el que me instruyo a mí mismo: luego, *reflexiono*. Esta reflexión es *vista* en forma de conversación. ¿Podremos admirarnos entonces de que los pueblos primitivos expresen las ideas que les ocurren a propósito de la serpiente (Eva, por ejemplo) en esta frase: *La serpiente me dijo*, o bien: *El Señor me ha dicho* o *mi espíritu me ha dicho?* Como no conocemos con exactitud el lugar de nuestro pensamiento, podemos situarlo donde queramos. Así como alguien puede hablar de manera que se crea que lo que dice viene de una tercera persona, así también podemos pensar de manera que se crea que la idea nos ha sido dicha: así el demonio de Sócrates. ¡Qué sorprendente cantidad de observaciones podrían seguirse sacando de los sueños!

Con excepción de Moritz, no existe en toda la psicología del siglo XVIII una observación tan profunda como la de estas líneas apresuradas de Lichtenberg. Según lo apunta él en otra parte, sabe no solamente que "cuando uno sueña a un grupo de personas, hace hablar a cada una de acuerdo con su propio carácter", lo cual no deja de ser superficial; no solamente conoce ese fenómeno común a la creación poética y al sueño que nos hace expresar una idea bajo la forma de una imagen vista o de un personaje que la formula, sino que, sobre todo, descubre una profunda analogía entre ese funcionamiento creador del sueño y el nacimiento de los mitos en la "mentalidad primitiva". No desarrolla las consecuencias de esta observación, pero puede percibirse en ella el principio de una línea que va de Lichtenberg a C. G. Jung mucho más que a Freud: el inconsciente colectivo y el inconsciente personal están estrechamente emparentados; sus creaciones no son vanas fantasías o simples síntomas de tal o cual desorden; los mitos merecen ser tomados en serio. Este desdoblamiento y triplicamiento del yo en los sueños, y las extrañas escenas en que se habla de un muerto con el muerto mismo, inquietan a Lichtenberg, que llega a suponer que, aun despiertos, tenemos quizá esas mismas visiones, sino que "a cada paso interviene la razón para corregir nuestra convicción".

La tentación mística reaparece en él constantemente. ¡Cuánto le gustaría creer que el sueño y la vigilia se confunden en sus datos esenciales, salvo que, en la vigilia, nuestras creencias y nuestras facultades reales se encuentran como engañadas y ahogadas por la razón! Si fuera posible que ésta no interviniese —pero ¿acaso Lichtenberg es lo bastante sincero consigo mismo cuando

se felicita de la existencia de ese gobierno de la razón?—, podríamos crear, incesantemente, personajes que convirtieran en diálogo nuestra meditación, podríamos hablar a los muertos y seríamos más libres. Sin embargo, en Lichtenberg mismo, la razón desempeña su papel y le dicta claras refutaciones a sus secretas esperanzas:

Lo que me sorprende no es que soñemos semejantes locuras, sino que creamos ser nosotros mismos quienes las hacemos y pensamos. Quisiera saber si las bestias son más tontas cuando sueñan que cuando están despiertas; si así es, tienen cierto grado de razón.

De esta manera pone un dique a su inclinación romántica. Y se nos muestra como racionalista, con todo su sentido de la observación y de la experiencia, en una multitud de notas sobre los detalles de la vida onírica, y en particular sobre la influencia que en ella ejercen las sensaciones externas.

Si Lichtenberg anotó observaciones precisas e ideas originales acerca de la vida onírica, podemos estar seguros de que la intensidad de sus propios sueños fué lo que lo llevó a estudiarlos, y de que a ellos debe todo lo que sabe al respecto. No podría decirse lo mismo de la mayor parte de sus contemporáneos; sólo Karl Philipp Moritz y Jean Paul se observaron con esa atención, y debe deplorarse que ninguno de los tres haya llegado a escribir la *clave de los sueños* en que pensaba Lichtenberg; ni la *Simbólica* de Schubert ni los sistemas de los filósofos de la naturaleza llenan ese hueco.

Sé por experiencia —apunta Lichtenberg— que los sueños conducen al conocimiento de sí mismo. Las sensaciones que no son interpretadas por la razón son las más vivas... Sueño noche a noche con mi madre y la encuentro en todo.

Estas líneas son posteriores a 1777, y su madre había muerto en 1764; sin embargo, no apuntó en sus cuadernos sino un solo sueño en que ella aparece, y tras él escribió un curioso comentario:

El 4 de julio [de 1775] me desperté en Wrest, después de haber soñado con mi madre, pero no recobré inmediatamente toda mi lucidez de espíritu. Soñé que mi madre estaba junto de mí en el jardín de Wrest y me había prometido cruzar conmigo el canal por el puente colgante. Pero antes me había encargado hacer algo que me puso en aprietos, y ya no volví a verla. Aquí acaba el sueño. "Tú ya no estás viva —dije entre mí durante la ligera somnolencia que siguió—, y te han cantado ya el *Nun lasst uns den*

Leib begraben. (Ahora enterremos el cuerpo)", y en ese momento me puse a cantar con esta melodía (todo ello en pensamiento solamente) una estrofa que, por lo demás, pertenece a un cántico distinto: *Wo bist du denn, o Bräutigam?* (¿Dónde estás, oh prometido?); esto me produjo un efecto indescriptible, melancólico, sí, pero de tal suerte que lo prefiero a los más vivos placeres.

De dar crédito a los psicoanalistas, este sueño se apoyaría en una identificación de la madre con la tierra: volver al seno de la tierra equivaldría a un deseo de volver al seno materno. Pero ¿hay que suponer que el espíritu de Lichtenberg, diariamente entregado a la meditación sobre la muerte y sobre su propio pasado, necesite de tantos rodeos para evocar la infancia, refugio querido de todos los misántropos como él, y para evocar la muerte, esperanza de los inquietos de su especie? ¿Acaso no podemos conservar una aguda nostalgia de los años en que estábamos protegidos por los primeros afectos, sin que esa atmósfera añorada sea necesariamente el símbolo de una etapa fisiológica anterior y exija una traducción clave? Además, ¿para qué detenernos en tan hermoso camino? Si, como es posible, nuestras células guardan una reminiscencia de sus estados anteriores, deben recordar muchas otras etapas, todavía más antiguas... Y, por otra parte, esos sabios que se aferran a tales interpretaciones ¿no parecen acaso tan seguros de conocer nuestros orígenes reales y los lugares de donde venimos? Es igualmente legítimo —y para muchos espíritus infinitamente más satisfactorio— pensar que nuestras reminiscencias y nuestras nostalgias son la prueba de que persiste en nosotros algo de una existencia anterior a toda encarnación, a toda fisiología y al misterio de nuestro nacimiento a la individualidad.

En todo caso, los sueños de Lichtenberg vuelven muchas veces a los paisajes de la infancia, a su ciudad natal y a su amado país renano, al sentirse desterrado en Gotinga. La única carta que, en los tres volúmenes de su correspondencia, alude a este misterioso tema reservado a su vida solitaria evoca, en 1793, el Rin invadido: "No pasa un día sin que piense en la situación de mi querida patria. A menudo veo en sueños, desde el granero de Graupner, a Maguncia, Hocheim y Oppenheim". Una nota de 1798 explica la importancia de ese granero, donde (como Rimbaud en aquel otro en que lo encerraban a los doce años) el niño debió "conocer el mundo e ilustrar la comedia humana". La aventura infantil que le viene a la memoria lleva la marca de los años benditos en que ignoraba todavía el doloroso gobierno de la razón.

Autobiografía: no olvidar que una vez escribí la pregunta: *¿Qué es la aurora boreal?*, la deposité en el granero de Graupner con esta dirección: *A un ángel*, y lleno de timidez volví a la mañana siguiente en busca de mi recado. ¡Oh, si hubiera habido un bromista que lo contestara!

Hacia el final de su vida se multiplicaban los sueños en que vuelve a ver las calles de su ciudad natal, tales como eran, o cambiadas, o con el aspecto de una "ciudad desconocida y sin embargo conocida". Pero los paisajes de antaño no son los únicos que resucitan; reviven igualmente los sentimientos de la infancia, y Lichtenberg se siente transportado a las piadosas horas en que escribía a los ángeles del cielo.

En la noche del 15 al 16 de octubre de 1779 tuve este sueño: veía pasar una nube de fuego bajo las Pléyades; al mismo tiempo sonaba la campana mayor de Darmstadt y yo caía de rodillas pronunciando estas palabras: *Santo, santo*, etc. En ese momento mis sentimientos eran de una grandeza indecible, como nunca lo hubiera creído.

Lo que amaba en los sueños era esta recobrada intensidad de las emociones y las imágenes, era la certidumbre de las alegrías que en ellos se experimentan. Ganar el premio mayor "y en ese instante poseerlo verdaderamente", revivir los años transcurridos, conocer por anticipado el bienestar de morir: otras tantas huídas fuera del presente y de sus limitaciones, otros tantos momentos perfectos en que se realizan, con plenitud peculiar, los deseos de la noble nostalgia que aspira hacia el pasado personal y hacia un porvenir en que el yo se aniquila.

Como más tarde Jean Paul, Novalis o Hervey de Saint-Denis, Lichtenberg pensó en los medios de dirigir los sueños y de hacer que fuesen agradables. "Podemos hacer más apacibles nuestros sueños si en la cena nos abstenemos de carne."

Y es que conocía igualmente lo que pueden tener de terrible los sueños cuando son demasiado intensas sus visiones, o cuando nos descubren crudamente ciertos abismos de nuestro ser. En dos o tres ocasiones, y sin duda bajo la impresión de un sueño repetido, comprueba que en sus sueños es presa de sensaciones de lástima tan extrañamente agudas, que "el placer confina con el dolor". Y un sueño lo previno contra el peligro de sequedad intelectual, que era uno de los escollos de su vida moral; dos veces apuntó los detalles de esta escena onírica, y la segunda con un interesante análisis:

Soñé la noche pasada que me iban a quemar vivo; precisamente me metían en una estufa que acababan de construir y que estaba instalada como una habitación. Sin saber bien por qué, yo estaba muy tranquilo. Pensaba

claramente algo que he pensado a menudo en otras ocasiones: que en realidad yo no sería quemado sino durante un minuto quizá; así, a las 8 *todavía no* estaría quemado, y a las 8 y un minuto ya lo estaría. Buscaba con la vista a los espectadores, pero no encontraba más que uno o dos, y me despertaba muy sereno. No atribuyo esta serenidad a mi valor; era otra cosa, no sé qué.

Al despertar —añade algunos meses más tarde— no me agradó esa serenidad. Puede haber sido molicie. Con mucha tranquilidad razonaba sobre el tiempo que aquello duraría... Era todo lo que pensaba, y lo *pensaba* solamente... Casi temo que en mí todo se convierta en pensamiento, y que el sentimiento se pierda.

No todos sus sueños son tan inocentes; pero se abstiene de comentarios sobre aquellos en que se regodearían nuestros psicoanalistas y que él parece considerar como simples locuras de la imaginación, liberada de todo freno: "En el sueño somos locos, falta el espectro. Muchas veces he soñado que comía carne humana cocida". ¿No era en esas mismas noches en que confiesa que antes de dormirse se divertía combinando los medios de matar a tal o cual hombre o de incendiar una casa sin ser descubierto? Placer conocido también por otro solitario, un angustiado como él y un maestro de la introspección: Kierkegaard. Este último confesaba a su secretario "su gran deseo de cometer un robo y vivir luego con su conciencia culpable, temiendo ser descubierto". Ese gusto imaginario del fruto prohibido, ese deseo de culpabilidad y ese deleite de sentirse portador de un pecado secreto ¿no es acaso una de las formas aberrantes que puede tomar la angustia metafísica en los vivamente atormentados por ella? Mucho más que la simple represión de deseos contrariados por una moral severa, ¿no cabe reconocer aquí, en esos espíritus imaginativos e inquietos, la invención de una especie de intriga teatral que relacione más directamente con su persona la angustia de la creatura? Sabiendo oscuramente que esta angustia misma es algo precioso, que la dignidad humana no consiste en ahogarla, sino en vivirla y purificarla, se complacen en creer que la llevan dentro de sí mismos por alguna circunstancia, propia sólo de ellos, y que les otorga una especie de terrible privilegio.

En el último año de su vida, Lichtenberg apuntó otros dos sueños muy significativos. En el primero, de septiembre de 1798, cuenta a alguien, en presencia de un tercero que conoce la historia, el trágico entierro de una joven, muerta en Gotinga el año anterior, en vísperas de parto, y a quien se puso en un ataúd, con el niño muerto a su lado. Pero él olvida en su relato la presencia del pequeño cadáver, y el tercero se la recuerda. Impresionado, al despertar, por esa omisión del detalle más conmovedor y por el

hecho de que otra persona viniera a recordárselo después, saca de ello interesantes reflexiones:

Podrían deducirse varias conclusiones. No citaré más que una, aquella que precisamente habla con mayor claridad contra mí mismo, pero que prueba, al propio tiempo, con cuánta sinceridad cuento este sueño. Me ha sucedido muchas veces, al dar algún escrito mío a la imprenta, que observaba demasiado tarde, cuando ya era imposible cambiar nada, que hubiera podido decir todo aquello mucho mejor, o incluso que había omitido los hechos principales. Y eso suele ponerme de muy mal humor. Creo que tal es la explicación. Una aventura, que no es rara en mí, se expresa bajo forma escénica en este sueño. Por otra parte, me sucede muchas veces que en sueños recibo informes de un tercero: es simplemente la reflexión puesta en diálogo.

Agrada la modestia de este comentario. Lichtenberg establece entre su sueño y una experiencia consuetudinaria una relación de texto a traducción; hay una diferencia de lenguaje entre el uno y la otra. Su interpretación me convence más que la de un psicoanalista, que aun aquí pretendería ver una fantasía uterina y reconocer en el tercero —quién sabe por qué— al "padre" del complejo de Edipo. Me parece que Lichtenberg da pruebas de gran cordura al considerar sus sueños ante todo como expresiones particularmente claras de ciertos rasgos de su carácter, y de ciertas etapas de su aventura espiritual.

El último sueño que apuntó (en febrero de 1799, quince días antes de su muerte) es, en su angustiada chocarrería, el reflejo de toda su actitud ante la vida. En él encontramos su desprecio de la existencia, su debilidad por las contradicciones absurdas y cómicas de nuestras ocupaciones, su inclinación a tomar en serio todo lo que es chusco:

Encontrándome de viaje, comía en una posada, o más exactamente en una barraca a la orilla del camino, donde había hombres que jugaban a los dados. Frente a mí estaba sentado un joven de buen aspecto, que parecía un poco evaporado y que, sin cuidarse de las gentes, sentadas o de pie, que allí se encontraban, tomaba su sopa. Sin embargo, de cada dos o tres, tiraba al aire una cucharada, la recibía de nuevo en la cuchara y la tragaba tranquilamente.

Lo que para mí constituye la singularidad de este sueño es que yo hacía en él mi observación *habitual:* que semejantes cosas no pueden ser inventadas, que es preciso verlas (quiero decir, que a un novelista jamás le vendría semejante idea); no obstante, yo acababa de inventarlo en el instante mismo.

En la mesa donde se jugaba a los dados se encontraba una mujer alta y flaca, que estaba tejiendo. Yo le pregunté qué cosa se podía ganar allí. Me contestó: *¡Nada!*, y cuando le pregunté si podía perder algo, me dijo: *¡No!* Este juego me parecía importantísimo.

Lichtenberg no penetró más allá en la Noche romántica que lo atraía, y a cuyo umbral se detuvo, curioso y timorato. Entrevió todo el partido que se podía sacar del sueño para llegar a un conocimiento más profundo de la psicología individual. Si fué el primero que pensó en relacionar la creación onírica con la invención de los mitos, no parece haberse detenido nunca en la cualidad poética de los sueños. A veces llegó a pensar que Sueño y Realidad eran dos aspectos, igualmente verdaderos o igualmente ilusorios, de una misma existencia; pero no se decidió por el Sueño. No lo asimiló nunca a una forma de conocimiento de la Naturaleza, y sus intuiciones místicas sólo fueron eso: intuiciones. Místico sin progreso interior y soñador sin fuerza creadora, Lichtenberg nos deja la imagen de su sofedad, en una habitación llena de libros y de instrumentos científicos, junto a su candela encendida. Vendrán otros que apaguen la candela y que salgan a adorar la Noche bajo las estrellas. Ya no los atemorizarán las tinieblas interiores; en el "camino misterioso" que desciende a ellas, se sentirán más seguros que bajo la luz del sol.

BIBLIOGRAFÍA

G. C. Lichtenberg, *Vermischte Schriften* (1800-1806 y 1844-1853).—*Aphorismen*, ed. Albert Leitzmann (1902-1908).—Victor Bouillier, *G. C. Lichtenberg* (París, 1914) (con una selección de aforismos traducidos).—[*Aforismos de G. C. Lichtenberg*, seleccionados, traducidos y prologados por G. Thiele, Buenos Aires, 1942].

II

EL LABERINTO TERRESTRE

Y así vagaba, sin apoyo, sin guía, por los abismos de la metafísica.

MORITZ

I

Cuando Jean Paul, todavía desconocido, concluyó en 1792 la primera de sus grandes novelas líricas, *La logia invisible*, envió su manuscrito a un hombre a quien no conocía sino por sus obras, pero en quien adivinaba una posible simpatía. En efecto, Karl Philipp Moritz le dió una entusiasta acogida. Tres años después Jean Paul se inspiró en este primer jean-pauliano, a quien nunca llegaría a conocer, para trazar el personaje más etéreo de su *Hesperus*. La escena en que el mago hindú Emmanuel Dahoré predice su propia muerte y luego abandona la vida en un admirable sueño fué escrita, en Franconia, la misma noche en que moría, en Berlín, el modelo de Emmanuel.

En su *poética*, Jean Paul clasifica a Moritz, al lado de Novalis, entre los "genios femeninos" que, a medida que su canto se extingue, se hacen más puros y delicados, y que, "enmudecidos por el cielo", se atormentan en vano por expresar sus sentimientos.

Más de quince volúmenes sobre los temas más diversos, escritos a lo largo de una docena de años, atestiguan la incesante inquietud de Moritz, que murió tuberculoso a los treinta y seis años, después de una vida en que no habían faltado ni miserias físicas, ni angustias materiales, ni catástrofes morales. No existe hombre ni obra en quienes de tal manera se encuentren y choquen —porque en Goethe se harmonizaban— todas las tensiones interiores y todas las contradicciones de la época. Educado en medios quietistas y pietistas, tras de pagar su tributo al *Sturm und Drang* en un drama de juventud y dejarse seducir un instante por el racionalismo berlinés, Moritz se acerca al clasicismo weimariano en sus escritos estéticos, mientras que sus obras de imaginación vienen a ser algo como las primeras efusiones de un romanticismo del éxtasis, del sueño y de la ironía, que será luego el de Jean Paul y el de Novalis. Y la pintura que, en su novela autobiográfica *Anton Reiser*, nos ha dejado del mundo de los modestos artesanos en que él nació, de los colegios en que sufrió

bajo la férula de la *Aufklärung*, de las bambalinas de teatro y de los auditorios de teología a que fué a dar, evoca los contrastes sociales de una extraña Alemania; allí se unen caprichosamente el culto del saber y el respeto al latín con la brutalidad de la población media; los intelectuales volterianos se codean con las sectas de iluminados y la existencia completamente medieval de los pequeños artesanos.

Pero los peores antagonismos los encuentra en su propia naturaleza, ansiosa y sedienta de tranquilidad obsesionada por el temor de la muerte y el llamado al propio aniquilamiento, apegada a las alegrías presentes y evadiéndose sin cesar hacia el recuerdo amado o hacia el porvenir luminoso, tentada igualmente por el escepticismo y por el abandono místico.

Hijo de un oboísta de Hannover, Karl Philipp tuvo una infancia muy dura; la indigencia y la profunda desavenencia de sus padres, el ascetismo de su padre, exagerado hasta el absurdo, la apocada humildad de su madre, crearon pronto en el niño ese deseo de huída, esa inadaptación a la vida cuyos rastros se encuentran en cada línea de sus escritos.

Muy apasionado desde su infancia por el teatro, a los diecinueve años sale de Hannover a pie, tras una compañía de cómicos en que esperaba ser admitido. Fracasa, cae en una profunda miseria, lleva una vida de vagabundo, pero se recobra para representar un nuevo papel: renuncia al teatro y se inscribe en la Facultad de Teología de la pequeña Universidad de Erfurt. Pronto pierde una vez más el interés y emprende largas caminatas a través de Alemania: intenta ser recibido en una comunidad morava en Barby, reanuda sus estudios de teología en Wittenberg, enseña en el Philanthropinum de Dessau, pero al poco tiempo riñe con el autoritario Bassedow.

Desde 1778 enseña en Berlín, en el "Gimnasio" del Claustro Gris, uno de los baluartes del racionalismo. Entretanto, ha llegado a realizar uno de los sueños de su infancia: ser un gran predicador. Todos corren a escucharlo, y su manera de predicar debía de ser muy singular. "Hablaba al corazón —dice un testigo—, pero no había que verlo si no quería uno echarse a reír." Sus ademanes exagerados de hombre nervioso, su gran estatura, su cuerpo flaco y desmadejado, su nariz de trompeta y sus labios gruesos en un rostro gesticulante reflejaban demasiado claramente su desequilibrio interior.

Un largo viaje a pie hasta Inglaterra y nuevas peregrinaciones a través de Alemania alternan con tareas de periodista y traduc-

tor. Recibe el sello del todopoderoso racionalismo en la capital prusiana, aunque esto no le ayuda a poner en paz sus conflictos interiores, pues nada es más contrario a su naturaleza que esta actitud.

Se ignoran las causas que, en 1786, lo hicieron abandonar bruscamente en Berlín la situación que había conquistado y la carrera literaria que había iniciado venturosamente. Debió experimentar una vez más ese gusto por los viajes a pie, sin seguridades de ninguna especie, que hasta su muerte fueron su respuesta a las oleadas de la angustia interior. Esta vez partió hacia Italia, después de haberse comprometido a entregar a dos editores diferentes un relato de viaje que no llegó a escribir a tiempo, creándose así dificultades materiales dignas de un Balzac o un Dostoyevsky.

Pero en Italia tuvo la suerte de encontrar a Goethe, que apreció la calidad de su espíritu y demostró una gran simpatía por aquel joven desgarrado por tormentos que él mismo había superado. La influencia de Goethe fué muy saludable para él, y cuando en 1789, después de una larga estancia en Weimar, Moritz volvió a Berlín, su nuevo amigo consiguió que lo nombraran profesor de la Academia de Bellas Artes. Su curso tuvo gran éxito y contó entre sus oyentes a Tieck y a Wackenroder. Mientras tanto, apurado por los editores, escribía sin cesar y se dejaba arrastrar de nuevo a una vida de hipocondríaco. Retirado en una casita solitaria, pasaba por un enfermo de aprehensión, se negaba a escuchar a su médico, el famoso Marcus Herz (que después de la muerte de su paciente publicó un relato del tratamiento), recorría las calles de Berlín entre dos crisis pulmonares, emprendía enormes tareas y luego, agotadas sus fuerzas, poseído de un terror exagerado a la muerte, "lloraba, declamaba en prosa y en verso contra el fatal destino que lo condenaba a morir de tuberculosis". Pero a la menor mejoría rechazaba todo tratamiento. En 1792 se casó con la hermana del editor Matzdorff, a quien hizo editar *La logia invisible* de Jean Paul. En los pocos meses que le quedaban de vida, se separó de su mujer, le perdonó una infidelidad y se reconcilió con ella. Murió en junio de 1793.

Apasionadamente enamorado de la psicología, Moritz fundó en 1783 la *Revista para la ciencia experimental del alma*, y la dirigió durante diez años. Cuando inició esta empresa, estaba muy influído por los filósofos berlineses; pero, ya en el folleto en que expuso su programa, dejaba ver el interés muy personal que tenía en estas exploraciones psicológicas. Adivinamos que quiere

acallar su naturaleza más verdadera cuando se impone este precepto:

El observador del corazón humano debe precaverse mucho de toda tendencia a transportarse por el ensueño a un mundo "ideal"; debe esforzarse por penetrar cada vez más profundamente no en un mundo ideal sino en su propio mundo real.

Ya en el primer número de su revista esboza los "principios aproximativos de una ciencia de las enfermedades psíquicas". En su opinión, la salud del alma consiste en un equilibrio de las fuerzas activas y de las facultades de representación. Para conservar este equilibrio, es necesario que se produzca cierta represión.

Entre las ideas que, cada día y a cada instante, se vierten en el alma, es necesario que haya algunas que pronto vuelvan a hundirse en la sombra... Las ideas que concebimos en sueños deben ser *reoscurecidas*. A mí, cuando menos, me es sumamente desagradable el recuerdo de los sueños, porque suscita durante todo el día algún desorden en mis demás ideas.

No se encuentra, pues, dentro del sentido del psicoanálisis freudiano —empeñado en suprimir la represión y en "poner en claro" los contenidos del sueño— la regla práctica que Moritz añade: "El médico de las almas debe oscurecer las ideas nocivas y colocar bajo una luz adecuada otras ideas". Al proclamar estos principios tan seguros de sí mismos, él obedece a un temor que aparece también en sus novelas: teme que, si uno se deja llevar por el sueño, éste acarree la locura y la pérdida real de la individualidad. Y aunque durante toda su vida ha sentido como una insoportable prisión los límites del yo, en sus horas de racionalismo siente miedo de escaparse de ellos y dar el salto a la noche.

En apoyo de su tesis, cuenta un recuerdo personal en que se ve claramente ese miedo a la demencia: cuando tenía doce años creyó durante muchos días que una mujer estaba muerta, hasta que un día la encontró y recordó que había soñado esta muerte y que había visto a la mujer en su ataúd, envuelta en una mortaja. "Las ideas del sueño no se habían oscurecido convenientemente, y se habían mezclado con las de la vigilia... Si semejante estado durara largo tiempo con alguna continuidad, podría degenerar en locura."

Sin embargo, Moritz no deja de recomendar el estudio atento de los sueños, más o menos en el sentido en que Lichtenberg lo hacía, por la misma época, en sus apuntes íntimos. Desea que se explore la vida de los sueños

para conocer mejor lo que pasa en nosotros..., para dar, gracias a la diferencia entre sueño y verdad, un apoyo más firme a esta última, para seguir el curso de la imaginación y del pensamiento bien ordenado hasta sus rincones y reductos más secretos. Porque cada sueño, por insignificante que sea, es un fenómeno extraño, uno de esos milagros que nos rodean diariamente sin que los hagamos objeto de nuestras reflexiones.

Aun expresada en el lenguaje tan característico del racionalismo, ¿no se percibe aquí, a pesar de todo, una ligera angustia ante el mundo "extraño" y los "reductos" del sueño?

Pero el problema que preocupa ante todo a Moritz y a sus colaboradores es el de los *sueños proféticos*. La inmensa mayoría de los sueños publicados en la *Revista* son de esta especie, aunque, por desgracia, de una gran trivialidad. En sus comentarios, Moritz se revela sobre todo como espíritu crítico y trata de mostrar que causas "enteramente naturales" pueden, casi siempre, quitar su carácter misterioso a estos presentimientos oníricos. Señala el azar y las coincidencias que, entre mil sueños no realizados, pueden hacer que uno de ellos parezca cargado de presagios. Pero algunas de sus observaciones están más libres de prejuicios racionalistas.

¿No es acaso posible —dice, por ejemplo, respondiendo a un colaborador que había previsto en sueños la muerte de un amigo— que ciertos tristes presentimientos con que uno se obsesiona sean más a menudo las *causas* que los presagios de la muerte?

Pero manifiesta de nuevo su temor inconfesado cuando añade de paso:

Forzosamente debe suceder que estos sueños produzcan un efecto peculiar sobre el alma. Los límites de la verdad y del sueño parecen borrarse; cree uno seguir soñando cuando está bien despierto.

II

Esa colina era su altar, y la naturaleza entera su templo.

Hay un abismo entre el Moritz de la *Revista* y el Moritz de las novelas. En *Anton Reiser* y en *Andreas Hartknopf* el sueño y la vida se sienten con una profundidad que no hallamos en los escritos teóricos, a pesar de que éstos son contemporáneos. Por lo demás, ya en ciertas líneas de la *Revista* el tono de confesión advierte al lector que se acerca el día del despertar "místico". Así, al comentar en una "revisión anual" un fragmento sobre los

recuerdos de la infancia, Moritz escribe esta página dolorosa, que imprime en caracteres más gruesos:

El autor es consciente de que las impresiones desagradables de su infancia han sido las predominantes en él; pero se pregunta si este predominio se debe al número mayor de impresiones desagradables o a una disposición particularmente melancólica que acaso, desde su nacimiento, estuvo inserta en su vida. En horas de soledad, ha reflexionado a menudo en esta inclinación irresistible de su alma a la tristeza, que muchas veces lo volvía a hundir en la tristeza cuando estaba ya a punto de encontrarle su razón profunda. Un día creyó observar que esta tristeza se debía tan sólo a una especie de inercia del alma; que a veces era verdaderamente más cómodo estar triste que contento; que las impresiones desagradables son más leves que las agradables, porque aquéllas no llenan el alma en el mismo grado ni alimentan tanto su actividad como las impresiones felices, más ricas y plenas. Pero entonces ¿de dónde le venía, a su vez, esa pereza provocadora de una repulsión tan inexplicable por la riqueza y la plenitud de las impresiones agradables, repulsión tan semejante al asco por la comida? En este punto, no veía frente a él más que noche y tinieblas.

Si es raro encontrar en la *Revista* páginas tan penetrantes como ésta, en las novelas constituyen el tono general. La primera, *Anton Reiser*, cuenta la infancia del autor hasta su salida de Erfurt, después de sus breves estudios de teología. Iniciada con la intención de entregar al público un documento psicológico, acabó por ser la larga confesión de una angustia metafísica y la historia punzante de un alma atormentada. Moritz, a quien el mundo exterior parecía hostil, se formó desde su infancia el hábito de buscar refugio en un soñador abandono a las impresiones de la naturaleza, al mismo tiempo que en el mundo irreal de sus lecturas. Este ambiente imaginario, asilo e infierno a la vez, le dió la mayor parte de sus alegrías y de sus sufrimientos.

La primera idea que rebasó su horizonte infantil le vino hacia la edad de cuatro años [en realidad, tenía seis], cuando su madre vivía aún con él en el pueblo. Una noche ella estaba sentada en la sala común, con una vieja vecina y los medio hermanos de Anton; comenzaron a hablar de su hermanita, muerta poco antes, a los dos años, y por cuya pérdida su madre había permanecido inconsolable durante casi un año.

"¿Dónde estará ahora Julieta?", dijo ella después de un largo silencio, y luego se quedó callada de nuevo. Anton miró hacia la ventana, donde no brillaba, en la negra noche, ninguna luz, y sintió por primera vez el extraño *encogimiento* que hacía su existencia de entonces casi tan diferente de su existencia actual como el ser del no ser.

"¿Dónde estará Julieta?", pensó él a su vez, y, como un relámpago, la cercanía y la lejanía, la estrechez y la inmensidad, el presente y el porvenir atravesaron su alma. No hay plumada que pueda pintar su sentimiento, que desde entonces ha despertado mil veces en él, aunque nunca con su violencia primera.

¡Cuán grande es la *felicidad de la limitación*, de la que, sin embargo, tratamos de huir con todas nuestras fuerzas! Es como una islita afortunada en un mar tempestuoso; dichoso el que puede reposar seguro en su seno: ningún peligro lo despertará, ninguna tempestad lo amenaza. Pero desdichado del que, empujado por la fatal curiosidad, se aventura más allá de ese monte crepuscular que pone bienhechores límites a su horizonte. Será sacudido por un borrascoso mar de inquietudes y desórdenes, saldrá a buscar regiones desconocidas en las brumas lejanas, y su islita, el seguro asilo en que vivía, habrá perdido para él todos sus encantos.

Moritz descubrió muy pronto en sí mismo ese doble movimiento, aspiración hacia la inmensidad y deseo de una vida retirada; huída fuera de los límites, en los cuales ve una prisión, y vértigo que le hace volver a esos límites; todo ello constituye el ritmo original y profundo de su vida interior, la riqueza y la tragedia de su ser. Su evolución consistirá en hacerse consciente de esta tendencia interna que seguirá siendo la misma y determinará la alternancia de las altas y bajas a lo largo de su tumultuosa carrera. Variarán los símbolos que la expresen; la imagen del espacio infinito y de la estrecha celda se enriquecerá con impresiones de ascensión y de caída y de oposiciones entre la luz y la noche. La vivencia inicial pasará de su forma sentimental a una forma más reflexiva, de la fase de la experiencia espontáneamente vivida a la del pensamiento metafísico; pero no faltará ni en el complejo psicológico de Anton Reiser ni en las efusiones de Andreas Hartknopf, y hasta en la estética de Moritz se encontrará su eco. Si hay otro romántico al cual recuerde Moritz, es Jean Paul, y más aún Maurice de Guérin, en quien es un ritmo fundamental este mismo doble movimiento, el que va de la expansión al retorno a sí mismo, de la comunión mística a la impotente voluntad de obrar. "Pocos accidentes interiores conozco tan terribles para mí como ese enoogimiento súbito del ser después de una extrema dilatación", escribía en su *Cuaderno verde*, cargando el acento en el dolor de volver a caer en sus límites. Este mismo drama será el de Amiel, de quien, por otra parte, podría decirse, como de Guérin, que "empleaba todas las fuerzas de su espíritu en insultar a su espíritu", o que, como lo confiesa Moritz, experimentaba "un gran placer en atormentarse a sí mismo". Y es que no pueden escapar a la tortura de una cruel introspección esas naturalezas que llevan en sí mismas las más intensas aspiraciones místicas sin tener la fuerza, o la gracia, que les permitiría llegar hasta el fin de la vía mística. En esos seres, condenados a raros éxtasis y a frecuentes recaídas, no hay progreso sino en el hacerse conscientes de esta fatalidad interior, bendecida a veces por ellos, y

sentida a menudo como una dura maldición. En Moritz no se observa ninguna *conquista* espiritual, ninguna etapa alcanzada y superada, sino únicamente *estados* sucesivos de sentimientos, imágenes y símbolos renovados, con los cuales trata, inútilmente, de exorcizar a su demonio interior.

Esta relación nunca equilibrada entre la consciencia del yo y la noción del universo ambiente solía traducirse en su infancia en el deseo de la muerte, forma que adopta en muchos de sus semejantes la tendencia a la dilatación del ser. Dice que experimentaba un placer singular en matar moscas,

> y aun el pensamiento de su propio aniquilamiento le era más que agradable; le daba una especie de sensación voluptuosa, cuando a menudo, por la noche, antes de dormirse, se representaba vívidamente la disolución y la descomposición de su cuerpo.

Aquí no se habla sino de la voluptuosidad del aniquilamiento; no es todavía esa contemplación fecunda que da su valor a la vida, y que Andreas Hartknopf presentirá lo mismo que los grandes héroes de Jean Paul. Moritz no ha llegado a esa fase metafísica en que el pensamiento de la muerte justifica la existencia terrestre, la transfigura y revela sus bellezas. La misma voluptuosidad de la descomposición, no ignorada por Lichtenberg, se encontrará en los filósofos de la naturaleza, Ritter o Schubert, y ya aparece en una carta que Novalis, en su juventud, escribió a Schiller bajo la impresión de un otoño que acababa:

> La fecunda madurez comienza a cambiarse en descomposición, y para mí el espectáculo de la naturaleza que lentamente va muriendo es casi más rico, más grande que su floración y su despertar en la primavera... Ya el desprenderse de tantos objetos bellos y queridos hace las impresiones más concentradas y más interesantes.

Pero en Novalis esta impresión espontánea acabará por tomar, gracias a una extraordinaria voluntad mística, el valor de una gozosa aceptación de la muerte. Para Moritz, por el contrario, el llamado de la muerte aparecerá siempre en momentos de cansancio, cuando "el relajamiento completo de todas las fuerzas psíquicas, al no encontrar ya el obstáculo del menor deseo", le hace parecer deliciosa la idea (estos sinónimos son reveladores) "de la disolución, del olvido total de sí mismo, de la cesación de todo recuerdo y de toda consciencia". La campana de un monasterio de cartujos, frente al cual vivía después del más cruel fracaso de su vida, hace surgir en su espíritu las imágenes conjugadas de la soledad claustral y de la muerte, asociada esta vez no a la des-

agregación del ser sino a su encogimiento bienhechor en un espacio protegido.

La alegría frente a la descomposición corporal es el símbolo plástico, alucinante y carnal de un deseo profundo. El yo, simbolizado por el cuerpo, es sentido como una prisión estrecha que pone obstáculos al deseo de expansión, de disolución en el universo. Disolverse, deshacerse en algo más grande, tal es la aspiración espontánea de estas naturalezas que sufren por su contacto con el exterior. Heridas porque su primer llamado al mundo humano no ha sido escuchado, se ven relegadas al aislamiento del yo; pero, sintiendo la estrechez de sus límites, tratan de escaparse, refugiándose en algún asilo bien protegido contra toda intrusión, o bien dispersándose ellas mismas en el espacio, "perdiéndose" en un inmenso olvido. La imagen de la tumba y la de la descomposición del cuerpo en sus elementos expresan, pues, bajo las dos formas contrastadas del encogimiento y la dilatación, un mismo deseo profundo.

Este mismo deseo es el que provoca lo que Anton Reiser llama los "sufrimientos de la imaginación". Para escapar de un mundo hostil, el niño decide negar la realidad y sustituirla por un universo personal.

> Pues, como sus sueños eran casi siempre vivísimos y parecían colindar con la realidad, le vino la idea de que sin duda soñaba igualmente en pleno día, y que las gentes que lo rodeaban y todo lo que veía podían muy bien ser puras creaciones de su imaginación.
>
> Este era, para él, un pensamiento aterrador; tenía miedo de sí mismo cada vez que pensaba en ello, y trataba de distraerse de tales pensamientos.

Tendrá que luchar siempre contra esta tentación innata de su espíritu, que más tarde llamará "el egoísmo", y que lo incita a considerar todo el mundo exterior como una pura creación del yo. Aquí tocamos, como con el dedo, el sentimiento fundamental que lo acerca a los románticos y al idealismo alemán, pero también lo que lo distingue de ellos: la impotencia para apoderarse de este sentimiento y hacer de él el centro mismo de su visión del universo, para transformar, en fin, en instrumento de conquista metafísica lo que es en su origen malestar o enfermedad de la consciencia del yo. Ese acto de voluntad y de rebasamiento que consiste en apoderarse de la enfermedad, como pudo hacerlo Novalis y como trató desesperadamente de conseguirlo Nerval, no le fué dado a Moritz, como tampoco ese apaciguamiento de las inquietudes en que envejeció dulcemente Tieck.

Su vívida imaginación se alimentaba de todo cuanto se le ofrecía, y con ello tejía los sueños de sus noches y los terrores de sus días. Cada vez más, a medida que el pequeño Anton Reiser, a través de nuevas experiencias, se ve llevado a la consciencia de sí mismo con relación al mundo exterior, el carácter irreal de éste se le impone. En Brunswick, un paseo conduce al muchacho de trece años frente a las puertas de la ciudad, al sitio por donde había llegado, dieciocho meses antes, en compañía de su padre. Cree despertar de un sueño en el lugar mismo en que ha dormido, y experimenta una sensación de realidad particularmente viva,

de tal manera es poderosa la idea de *lugar*... Las calles y las casas que volvía a ver cada día era el punto fijo gracias al cual distinguía la vigilia del sueño,

pues la infancia encuentra muy difícil esta distinción. También es preciso no admirarse de

que a menudo el cambio del lugar contribuya tanto a hacernos olvidar, como si fuese un sueño, lo que no queremos tomar por realidad...

Cuando se paseaba por las calles de B., sobre todo al anochecer, ocurría que todo, de pronto, le parecía como un sueño. Tenía esta impresión, en particular, cuando caminaba por una calle en que descubría alguna remota semejanza con la de su aldea natal. Entonces, por algunos instantes, le parecía que volvía su estado de alma de niño y se confundían los decorados de su existencia.

Acaba de apartar los ojos de su vida despedazada para abrazar la continuidad de esos dos años. Y colocado bruscamente en el punto mismo en que, a su llegada, había considerado su vida en esta ciudad como un "porvenir brumoso", confunde las dos visiones: "el recuerdo de esta vida, ahora pasada, se condensa en su imaginación, se funde en una sombra, parece un sueño".

Toda esta escena, en que la *sensación de la realidad*, nacida del recuerdo, se opone a la memoria abstracta, comparada con las visiones del sueño por su falta de intensidad, es como un presentimiento de los más hermosos momentos proustianos. Existe, por otra parte, más de un aspecto en que las anotaciones de Moritz sobre la memoria y la imaginación anticipan la experiencia espiritual de Proust. ¿Acaso no parte éste de la misma angustia inicial, del malestar que inspira la soledad del yo y su falta de coherencia? Nada responde al llamado, al deseo de comunión, de certidumbre, de "realidad", sino esos raros instantes, misteriosos y clarividentes, en que la memoria espontánea parece decir-

nos: hay algo, una presencia. No sólo ocurre que cierto olor de barniz, percibido en la infancia, evoca "involuntariamente" en Anton Reiser todas las imágenes desagradables de aquel tiempo lejano y "todo su estado de alma de entonces", sino que, lo mismo que Proust, Moritz conocía la magia de los "nombres de países":

> En su infancia, Anton Reiser había hecho a menudo esta experiencia: que la sonoridad de los nombres propios, de personas y de ciudades, hacía nacer en él extrañas imágenes de los objetos que esos nombres designaban. El timbre alto o bajo de las vocales, en un nombre, era el elemento más importante para el nacimiento de tales imágenes.
>
> Así, el nombre de *Hannover* tuvo siempre para su oído una sonoridad magnífica, y, sin haber visto aún esa ciudad, era ya para él un lugar de casas altas y torres, de un aspecto claro y luminoso.
>
> *Braunschweig* le parecía, desde hacía mucho, algo más sombrío y más grande; y un oscuro sentimiento análogo, nacido del nombre, le daba de *París* la imagen de una ciudad en que dominaban las casas blancas y claras...

De esa magia verbal, Moritz da un nuevo y encantador ejemplo, que se refiere igualmente al sueño. Anton había encontrado un gusto particular en esta expresión del pastor de Brunswick: "las cimas de la razón" *(die Höhen der Vernunft)*. En ella asociaba el niño dos imágenes: la del coro de la iglesia, en que los escolares se reunían para los cánticos, y que a él, pobre aprendiz, le parecía un inaccesible paraíso, y otra imagen más conmovedora, por más lejana y menos explicable: la de una torre, en el burgo natal de Hameln, en lo alto de la cual los "Músicos del pueblo" daban sus conciertos; decíase que el cuadrante del reloj era tan grande como una rueda de carro, aunque desde abajo pareciese pequeña, y por las aspilleras se veían las campanas, con su misterioso mecanismo. Anton creía "ver las entrañas de la torre" y penetrar el secreto de los sonidos que tan a menudo lo habían emocionado. Tuvo que salir del burgo sin haber subido jamás a la torre, y

> la imagen lo persiguió a Brunswick y se presentó muchas veces en sus sueños nocturnos; veía los elevados escalones enrollarse en un laberinto de mil vueltas por el cual subía él a la torre, deteniéndose en la galería y, lleno de placer indecible, tocaba con el dedo el cuadrante; veía en el interior, muy cerca de sus ojos, no sólo la campana mayor, sino otras innumerables, más pequeñas, y muchas maravillas más, hasta que, por ejemplo, se golpeaba la frente con el borde inmenso de la campana mayor y despertaba.

Ahora, en cuanto el pastor hablaba de los *cimas de la razón*, se despertaba todo su deseo de ver esas cosas más de cerca, "y

esta frase le arrancaba lágrimas de melancolía". Podrían sugerirse muchas interpretaciones modernas de este sueño, tan manifiestamente auténtico: los símbolos de la campana, de las aspilleras, del cuadrante "tocado con el dedo" son de aquellos ante los que no vacila la psicología actual. Y es evidente que ciertos "complejos de inferioridad", tan frecuentes en Moritz y tan admirablemente descubiertos en la novela por su clarividencia psicológica, representan aquí un gran papel. Pero sorprende mucho más otra cosa: el deseo de encontrarse *en lo alto*, que corresponde tan fielmente a las exaltaciones a que de tiempo en tiempo se eleva el ritmo esencial de su ser, y, además, esa asociación automática hecha entre una expresión que no entiende y sus lejanos recuerdos de infancia. ¿Cómo no pensar en Proust, en los famosos pasajes de los campanarios, de los árboles, de la "magdalena" o de la cuchara?

Por otra parte, el sentido de esta experiencia infantil se precisa y, también como en Proust, se completa más tarde con una meditación sobre la memoria y la continuidad del yo. Después del fracaso de sus ambiciones teatrales, Anton se encuentra en Erfurt, donde las campanas —siempre las campanas— lo ponen en un curioso estado:

> Cuando oía sonar las campanas de Erfurt, sus recuerdos del pasado poco a poco se agitaban en él, *el instante presente ya no limitaba su existencia,* sino que de nuevo reunía en un haz todo cuanto había huído.
>
> Eran ésos los momentos más felices de su vida, aquellos en que su propia existencia comenzaba a interesarle porque veía en ella cierta cohesión, en lugar de parecerle fragmentada en instantes aislados. La impresión de destrozamiento nacía en él cada vez que, bajo el peso de las circunstancias, sus pensamientos no podían elevarse por encima del momento presente. ¡Todo era entonces tan insignificante, tan vacío y tan seco! En nada valía la pena detener el pensamiento.

La continuación de este análisis se aparta evidentemente del problema proustiano para volver una vez más al ritmo del encogimiento y la expansión; pero inmediatamente recae Moritz en el alucinante problema de la existencia del yo:

> Este estado le hacía desear siempre la llegada de la noche, un profundo sueño, un olvido total de sí mismo —el tiempo se arrastraba como una babosa—, y no podía explicarse por qué vivía en ese momento...
>
> ...Esta eterna repetición en las impresiones de los sentidos parece ser lo que, más que ninguna otra cosa, mantiene a los humanos dentro de barreras y limita la vida a un pequeño rincón de la tierra... Y suena a blasfemia el salir de este cerco, que se ha vuelto para nosotros como *un segundo cuerpo* en que el primero se ha incrustado.

Un día, finalmente, Anton Reiser, muy joven, trata de dar una expresión abstracta a sus tormentos, esperando convertirse por ello en dueño de sí mismo, y, sin tropiezos, llega a una observación que se acerca mucho a la solución de Proust, "recuperando el tiempo" y alcanzando por fin, gracias a la memoria, una clara consciencia de su propia unidad. El único resultado de sus primeros ensayos de meditación es hacerlo escribir sin cesar, en hojas de papel: *¿Qué es mi vida? ¿Qué es mi existencia?* Y se dedica a responder a esta pregunta, que tan imperiosamente se le ha impuesto:

Después de alguna reflexión, le pareció haberse escapado enteramente de sí mismo, y que, antes de dar ningún otro paso, era necesario buscarse a sí mismo en la serie de sus recuerdos del pasado. Sentía que la existencia no tiene apoyo firme sino en la cadena ininterrumpida de los recuerdos.

Pero en este punto se detiene bruscamente, incapaz una vez más de llegar al pensamiento salvador, de hacer de la memoria la maga que suprime el tiempo y la fragmentación, la que establece la unidad del individuo y responde a la angustia. Pasa de largo, y su vida continúa con su ritmo fatal...

¿Qué es mi existencia? Bajo todas las formas posibles, Moritz no se cansa de hacerse esta pregunta, que le ha sido dictada sin que él comprendiese bien de qué profundidades inconscientes venía; esta pregunta delata en él la presencia de una angustia fundamental, y nos lo muestra como algo muy distinto de un simple neurótico, presa de depresiones y exaltaciones.

La angustia metafísica se le impone en una forma muy concreta: tiene la experiencia dolorosa del pensamiento que bruscamente conoce sus propios límites, y adivina, a la vez, que al llegar a cierto punto debe abdicar, porque hay *todavía algo*, fuera de sí mismo, más allá de sí mismo, algo que es *la existencia*. Moritz describe con rara precisión sus tentativas de meditación y el brusco vértigo en que concluyen.

Tras de haberse hundido un momento en sus reflexiones, a veces le parecía encontrarse de pronto con algo que lo detenía y que bruscamente le cerraba toda perspectiva, como una pared de tablas o un techo impenetrable; entonces tenía la impresión de no haber pensado más que palabras. Tropezaba con el tabique que separa el pensamiento humano del pensamiento de los seres superiores, con esa necesidad del lenguaje sin la cual no puede tomar vuelo la facultad humana del pensamiento. El lenguaje es, de alguna manera, un medio artificial gracias al cual se obtiene algo análogo al verdadero pensamiento puro, al que quizá lleguemos un día...

Se torturaba a veces durante horas en ensayar la posibilidad de pensar sin palabras. Y entonces surgía la noción de existencia, y la sentía como el límite de todo pensamiento humano. Todo le parecía entonces noche y soledad; por momentos pensaba en la breve duración de su existencia, y el pensamiento (o más bien el no-pensamiento) del no-ser conmovía su alma. Era algo inexplicable que él existiese realmente ahora y que, sin embargo, hubiese podido una vez no existir.

Y así vagaba, sin apoyo, sin guía, por los abismos de la metafísica.

Creo que rara vez se ha expresado con tanto vigor el súbito descubrimiento de la angustia que desafía a todo pensamiento. Estas líneas son de aquellas en que Moritz alcanza verdadera grandeza. A la percepción de los abismos psicológicos, corriente en él, responde aquí el conocimiento, mucho más raro, de los abismos metafísicos.

Pero sigue siendo impotente para dar una respuesta a la pregunta que propone: sin duda porque no existe respuesta más que en un *acto*, acto de fe en alguna realidad que comunique su luz a todo lo que existe, o acto simplemente por el cual la modestia humana, renunciando a penetrar el enigma, se resigne a vivir en el mundo sin pretender explicarlo.

Tentado por la idea "mágica" y romántica de un porvenir en que el hombre tendrá otros poderes, Moritz se ve solicitado también por ese pesimismo místico, que considera la existencia del individuo como una maldición. Los ocultistas, y más tarde los pensadores románticos, admiten que el universo primitivo ha sido desquiciado por la caída; y a esta concepción se adhiere Moritz cuando, víctima del austero pietismo de su infancia, cree que los infortunios de su vida, grandes y pequeños, le son infligidos para "expiar el delito que él no ha cometido sino *por su existencia misma*". Pero su imaginación puede arrastrarlo a pensamientos más consoladores, que tienen asimismo cierta analogía con las teorías de la unidad perdida y prometida. A veces sueña que, tras la disolución del cuerpo, todos los espíritus de los hombres, en número infinito, flotan en el aire y acaban por confundirse en una "inmensa e informe masa de almas". Ensueño de un hombre que sufre precisamente por la separación de los individuos, por la infranqueable barrera que los cuerpos ponen entre las almas.

Un ser atormentado por tales angustias, impotente para encontrarles solución y perseguido al mismo tiempo por el constante desequilibrio de una naturaleza inestable y propensa a la depresión, buscará la manera de defenderse contra un universo externo que es todo amenazas. Contra los hombres, pero también

contra sus propias debilidades y dudas, el olvido puede encontrarse en una especie de *representación* teatral. Como la vida es terrible si se la encara con toda la gravedad de su interrogación y de sus esperanzas, es preciso representarla. Pero darse un papel ante los ojos de los demás no es todavía suficiente: hay que representar tan bien, que nos engañemos a nosotros mismos. Hay que mostrar a la vida que somos capaces de desenmascararla, de hacer de ella un juguete y de probarnos de esta manera, a nosotros mismos, la supremacía de nuestro espíritu. Los románticos llamarán *ironía* a este virtuosismo, que ellos asociarán con la poesía. Moritz no conoce todavía ni la palabra ni el arte —en que los románticos serán consumados maestros— de hacerse espectador de sí mismo y espectador de este espectador. Pero el refugio en el papel representado y la transformación de la existencia en un teatro de sueño son algunos de los movimientos más espontáneos de su naturaleza.

Pareciéndole demasiado poco novelesca su existencia real, durante un período de vagabundeo se inventa un pasado mejor, "representando así los papeles que le habían sido negados en el teatro". La ilusión llega a tal grado, que acaba por contar muy sinceramente esta aventura a un pastor que le da hospedaje.

Como vivía únicamente en el mundo de las ideas, todo lo que una vez se había impreso en su imaginación era real para él; había sido arrojado fuera de toda relación con el mundo real, y el tabique que separa el sueño de la realidad amenazaba con derrumbarse.

En estos momentos el "derramamiento del sueño en la vida real", como diría Nerval, es cosa consumada: el juego teatral ha terminado por hacer su víctima a quien quería ironizar soberanamente a la vida. Pero Moritz inventa entonces otro teatro, y por eso en Erfurt se convierte en teólogo. Desde su infancia, en efecto, su imaginación le había pintado la carrera de predicador como una especie de seductor juego escénico. Y, muy pronto, el diálogo con Dios lo había consolado de no poder comulgar con su ambiente humano.

Con melancolía recordaba el estado en que se había encontrado cuando, de niño, tenía conversaciones con Dios y aguardaba siempre grandes cosas que iban a acontecerle. Sentía una dulzura inefable al hacer estos recuerdos, porque había algo verdaderamente grande y sublime en la novela que la imaginación piadosa representa con el Ser supremo; pues las almas piadosas se creen desamparadas o bien acogidas de nuevo por Él, o sienten algunas veces hambre y sed de Él, y otras se encuentran en un estado de aridez y de vacío del corazón.

¿Comedia? Quizás. Pero comedia interior, cuya fuente se encuentra en el drama mismo de la "individuación". Comedia saludable en un ser que, como Moritz, toma en serio sus sueños y les abandona más de una vez las riendas de su vida. Por otra parte, estas conversaciones infantiles con Dios suelen tener el carácter de esos juegos de imaginación en que se complacen todos los niños cuando, inventado una creatura, forjan con ella relaciones muy complicadas y a menudo tormentosas. Anton Reiser recuerda que, para poner en práctica los principios de la señora Guyon, se esforzaba en trabar relaciones "muy familiares" con Dios; para llegar a ello, "no veía ningún mal en tener de tiempo en tiempo pequeñas disputas con Dios, porque, aunque la señora Guyon no dijera nada sobre ello, él consideraba los disgustos como parte necesaria de las relaciones familiares". Procuraba ponerse en un plano de igualdad con su divino interlocutor, haciéndole reproches "sin demasiadas consideraciones". Uno de sus juegos preferidos consistía en imaginarse que él mismo era el Destino soberano: formaba ejércitos de huesos de cerezas y de ciruelas sobre una mesa, y

dejaba caer sobre ellos, con los ojos cerrados, un martillo de hierro, y al que le tocaba le tocaba... El mayor de sus placeres era incendiar una ciudad hecha de casitas de papel, y luego contemplar, con solemne y melancólica gravedad, el montoncito de cenizas.

La explicación de este placer —semejante al de Nerón, en quien se observa el mismo gusto por el teatro— la conoce Moritz exactamente. En su *Diario de un visionario* escribe estas líneas perspicaces, que podrían servir de epígrafe a toda una estética romántica:

Como, *para igualar a Dios,* no podíamos llegar a formar creaturas, nos hicimos destructores; creamos al revés, ya que no podíamos crear en el sentido del porvenir. Nos hicimos un universo de destrucción, y luego, con dulce complacencia, contemplamos nuestra obra en la historia, en la tragedia y en nuestros poemas.

El juego de la representación no basta para sacar a Moritz de su soledad y de su angustia. Su perspicacia psicológica le impide ser ese actor de su propia vida que quisiera ser. Entonces intenta otros medios de personalización y de identificación con sus semejantes, o aun con otras creaturas. Una vez más, Maurice de Guérin nos proporcionará un término de comparación, con una famosa página de su diario (25 de abril de 1883) en que hay

una poesía y una delicadeza desconocidas en Moritz, pero que evoca la misma aspiración esencial:

¡Si fuera posible identificarse con la primavera, forzar este pensamiento hasta el punto de creer aspirar en sí toda la vida y todo el amor que fermentan en la naturaleza, sentirse a la vez flor, verdor, pájaro, canto, frescura, elasticidad, voluptuosidad, serenidad! ¿Qué sería entonces de mí? Hay momentos en que, a fuerza de concentrarse en esta idea y de mirar fijamente la naturaleza, cree uno experimentar algo semejante.

Moritz espera igualmente esa experiencia, que recuerda también los juegos infantiles de Bettina, convertida en flor y haciéndose regar por un compañerito:

Solía permanecer horas mirando un becerro, su cabeza, sus ojos, sus orejas, su hocico, su nariz; y, de la misma manera que lo hacía con los seres humanos, se apretaba lo más posible contra la bestia, poseído a menudo de la loca idea de que acaso le sería posible penetrar con el pensamiento en la naturaleza de aquel animal... En fin, saber qué sentiría si fuese, por ejemplo, un perro que viviese entre los hombres, o cualquier otro animal, era algo en que, desde su infancia, se ocupaba a menudo su espíritu.

Tan extraño deseo se colora en Anton Reiser de imaginaciones sombrías, inspiradas por las lecturas piadosas de sus primeros años y por la angustia que siente al pensar en la fragilidad del yo humano. Su deseo de cambiar de ser le recuerda que un día asistió a la ejecución de cuatro criminales, cuyos miembros habían quedado despedazados en la rueda del suplicio. En el instante mismo, Anton Reiser imagina que él y los espectadores que lo rodean son igualmente "despedazables".

Acabó por olvidar completamente que era un ser humano y volvió a casa, metamorfoseado, en sus sentimientos y sus impresiones, en un animal. Animal, deseaba seguir viviendo; hombre, cada instante que prolongara su existencia le hubiera parecido insoportable.

No obstante, la necesidad de identificación no siempre tiene en él ese carácter mórbido. El deseo de vivir la vida de otra creatura no aparece sino excepcionalmente, en los instantes de peor aflicción, mientras que sus mejores momentos son aquellos en que desea dispersarse en la naturaleza. Desde su infancia, la naturaleza le ha dado las impresiones más duraderas, y pudiera decir, como Amiel, que "un paisaje es un estado de alma". El sentimiento de la naturaleza refleja sus desesperaciones lo mismo que sus exaltaciones. Frente a la llanura nórdica, lluviosa y me-

lancólica, experimenta un abatimiento muy wertheriano: la soledad del yo, incapaz de escapar de sí mismo, se acentúa frente a la inmensidad.

«Era como si lo hubiese abrumado el peso de su existencia. Que día tras día tuviera que levantarse consigo mismo, acostarse consigo mismo, arrastrar tras sí, a cada paso, su yo odiado..., que en lo sucesivo, inexorablemente, tuviera que ser él mismo, que no pudiera ser otro, que fuera retenido por un hechizo en sí mismo, tal idea lo hundió poco a poco en una desesperación que lo condujo a la orilla del río...»

Pero esta impresión trae siempre su reverso: al encogimiento corresponde la dilatación. Y, a diferencia de los románticos, los momentos supremos no son para Moritz los de la pérdida total del yo en el infinito, sino aquellos en que la expansión y la limitación llegan a fundirse en la *sensación de realidad*. Sus mejores páginas son aquellas en que ve a la naturaleza como símbolo total de su estado de alma, sea que, librado de sus angustias, se eleve a una especie de melancólico bienestar, o que, por el contrario, el paisaje le refleje trágicamente su drama interior. Evoca con predilección una pradera en que solía descansar, bajo las grandes encinas aisladas, cerca de un arroyo tras el cual divisaba un bosque y luego las torres de la ciudad, esas torres y esas campanas con que se vinculan sus más dulces ensueños desde su infancia, en Hameln, en Brunswick, en Hannover y más tarde en Erfurt.

Todo esto junto lo hundía siempre en esa admirable sensación que se experimenta, cada vez que la idea nos viene intensamente, de encontrarnos *en este momento mismo y en este preciso lugar*, y no en otra parte; que éste es, en efecto, nuestro mundo real, el mundo en que tantas veces pensamos como en un puro objeto "ideal". Recordando entonces que cuando leemos novelas nos representamos un país tanto más maravilloso cuanto más lejano, y nos transportamos, junto con los objetos grandes y pequeños que nos rodean, a la imaginación que de todo ello tendría, por ejemplo, un habitante de Pekín... Y, gracias a esta idea, el mundo real que nos rodea se atavía de un brillo inusitado que nos lo hace ver tan extraño y maravilloso como si hubiésemos recorrido en un instante mil leguas para gozar del espectáculo.

El sentimiento de la expansión y del encogimiento de nuestro ser se concentra en un momento, y de la sensación mezclada que resulta nace precisamente la extraña especie de melancolía que se apodera de nosotros en esos momentos.

Moritz no es quizá lo bastante poeta para que sus paisajes sean lo que serán pronto los de los románticos; pero en el prerromanticismo europeo existen pocos que lleven de tal modo en sí mismos la marca de un sentimiento absolutamente nuevo de la natu-

raleza. Las formas no son para Moritz más que símbolos de una realidad interior, la belleza pasa a segundo plano, y el espectáculo visual sirve para expresar los acontecimientos del alma. Sería necesario citar íntegro el gran paseo de Anton Reiser, en la época de sus peores abatimientos. En ese nocturno fúnebre, las impresiones espaciales y coloreadas adquieren un valor lírico, con el violento contraste que forman la asfixia del comienzo y la amplia liberación del retorno a través de los trigales, bajo la cálida lluvia de la noche estival.

En la noche sombría, el cielo parecía descansar en todas partes sobre los objetos mismos, y la vista se limitaba al rinconcito de tierra que uno miraba a su alrededor. La pequeñez, la exigüidad del pueblo, del cementerio y de la iglesia produjeron en Reiser un extraño efecto; el término de todas las cosas le pareció que acababa en punta; el ataúd estrecho, asfixiante, era el fin último; nada había más allá; he aquí la pared de tablas bien clavadas que veda a los mortales toda mirada a lo que está detrás. Esa imagen llenó a Reiser de una sensación de asco; la idea de ese terminar en punta, de ese detenerse en lo estrecho y lo más estrecho y la estrechez infinita, más allá de lo cual nada había, lo arrastró con terrible violencia lejos de aquel cementerio exiguo y lo empujó, al azar, a la negra noche, como si hubiese querido escapar del ataúd que amenazaba aprisionarlo...

Los compañeros más gratos en esta excursión nocturna de misántropo fueron la lluvia y la oscuridad; sentíase grande y libre en la naturaleza circundante; nada lo agotaba ni lo estrechaba; sentíase en su casa dondequiera que deseara tenderse, y no estaba expuesto a la mirada de ningún mortal. Acabó por hallar una verdadera voluptuosidad en cruzar los altos trigales, sin camino ni sendero, sin que nada lo ligase, ni siquiera un fin preciso que lo hubiese forzado a dirigir hacia él sus pasos. Sentíase libre, en el silencio de la medianoche, como el animal en el desierto; la vasta tierra era su lecho, la naturaleza entera su dominio.

Tal como la conocemos, la novela de *Anton Reiser* concluye en una de las recaídas más desesperadas del héroe, que, refugiado en una casita solitaria, pasa durmiendo las semanas de Navidad. En adelante, los momentos más agradables serán para él aquellos en que *su vida de vigilia es ella misma la continuación de un sueño.* Finalmente, un nuevo paseo nocturno lo conduce a la Catedral de Erfurt, asilo en donde la impresión bienhechora de la gran nave y los reflejos de vitrales y cirios favorecen el nacimiento del estado de sueño. "Había bebido en el río Lete y sentía que lo invadía dulcemente un sueño que lo transportaba al país de la serenidad." Tales momentos eran "como los sueños de un afiebrado"; pero ya no podía salir de ellos, "estaban en su vida y tenían su origen en todo su destino, desde la infancia". Reconocía en ellos el efecto de una consciencia de sí mismo sin cesar "reprimida", y no aspiraba más que a esos instantes de des-

personalización de los cuales dejó, en su *Diario de un visionario*, una evocación digna del mejor Amiel:

> No tenía ya ninguna idea del lugar; no estaba en ninguna parte y, sin embargo, estaba en todas. Sentíame arrancado a la serie de los objetos, y no tenía ya necesidad del espacio.

Definitivamente se había derrumbado "el tabique que separa el sueño de la realidad", en una confusión a veces agradable, pero a menudo dolorosa. Al publicar en 1790 la cuarta parte de la novela, la última que tuvo tiempo de escribir, Moritz situaba en su justo lugar central esa huída a los espacios imaginarios, cuando anunciaba en estos términos la proyectada continuación:

> Como en mil almas, en él se combatían en el fondo la verdad y la ilusión, el sueño y la realidad, y nunca sabía cuál de las dos fuerzas triunfaría; así se pueden explicar suficientemente los estados de alma en que caía. Su vida entera, hasta entonces, había sido una contradicción entre lo exterior y lo interior, y todo dependía de la manera como encontrase la solución de sus contradicciones.

Así, pues, el problema esencial de su evolución era, a sus propios ojos, esa partición entre dos mundos, un mundo real que lo hería y un mundo "ideal", una existencia de sueño en que se refugiaba. Esa creación de un mundo arbitrario en que pueda dilatarse el yo, lastimado por la dura realidad, es el primer movimiento del alma romántica. Anton Reiser conocía sus más diversas modalidades, desde el simple refugio en un universo de fantasía o en los papeles del teatro y la predicación, hasta la meditación religiosa y el ardiente culto de la muerte. La experiencia típica de Jean Paul cuando moría uno de sus amigos, la de Novalis al perder a Sofía von Kühn, la de Guérin al meditar en la muerte de María, la de Nerval al perseguir la imagen de Aurelia, es la experiencia que tiene Anton Reiser desde su infancia, cuando se pregunta qué ha sido de su hermanita; el deseo de encontrar la muerte, de comunicarse con otro universo, le hace despreciar esta vida, sentir sus límites y poner toda su esperanza en la existencia de ultratumba. Pero falta en Reiser el segundo movimiento de tal meditación, aquel por el cual el alma, después de conquistar esa creencia, regresa a la vida, la transfigura en una luz nueva y reconoce la necesidad de vivir ya, *hic et nunc*, con la existencia superior. El sueño queda para él como *otro* mundo al que el hombre huye, pero que no expande todavía sus mágicos colores sobre la realidad visible.

Pero sobre la vida poética de Moritz tenemos otro testimonio al cual no suele concederse la debida importancia: es la novela lírica *Andreas Hartknopf*, obra más secreta, que por pudor no quiso firmar; en ella transpone Moritz a otro registro su experiencia fundamental; se pinta, no tal como fué, sino tal como hubiera querido ser. Y Hartknopf es una prefiguración más completa del tipo romántico: Reiser no tenía aún sino sus malestares y sus angustias. Con la imaginación, el autor concluye la toma de posesión del universo y la iluminación de la realidad por el sueño, a lo cual no llegó en su vida vivida.

III

Estamos puestos en una especie de laberinto. No encontramos el hilo que nos permita salir, y seguramente no es necesario que lo encontremos.

La mayor parte de los ensueños cuya ocasión o cuyas fuentes precisa *Anton Reiser* se encuentran evocados apenas poéticamente en *Andreas Hartknopf*, novela fragmentaria, sin unidad, pero que nos entrega, mejor que la otra, el ritmo personal del autor. Dejando de lado toda la existencia cotidiana, se mantiene en las cumbres y en los abismos. Y, por otra parte, Hartknopf posee —por lo menos así lo quiere Moritz— todo lo que era deseo inaccesible para Reiser. En la presentación del personaje se tiene la impresión de uno de esos sabios inquebrantables que crea precisamente la imaginación de los débiles. Hartknopf se siente "muy seguro en el conjunto de las cosas, así como en sí mismo", "sueña tan tranquilamente sobre el seno y en el seno de la tierra como el niño en el regazo de su madre", "ama la noche sin temer el día, y el día sin temer la noche. Tinieblas y luz, muerte y vida, reposo y movimiento deberían, según él, confundirse en una dulce mezcla". Su aspecto es el de un inmortal. Pero este hombre sereno y soberano casi no aparece más que en las afirmaciones del narrador cuando describe a su héroe. Hartknopf pasa por las mismas angustias que Reiser; sólo que él las supera. El temor y el deseo de la muerte han quedado sustituídos por la consoladora certidumbre de morir: la consciencia de ser mortal es la que ilumina de algún modo la vida.

La primera parte de la novela, la *Alegoría* de 1785, se inicia con un largo paseo que recuerda las peregrinaciones líricas y desatinadas de los héroes de Jean Paul. Hartknopf se dirige siempre hacia el sol levante, sin más razones que una atracción misteriosa

que le ordena saludar "cada mañana, con su plegaria cotidiana, los primeros rayos del sol". Se encuentra con extraños personajes, con un orfebre que cura los males del cuerpo curando el alma, con un zapatero lector de Boehme, con un sacristán que ha reñido con el pastor, y en esta compañía entra en su pueblo natal y llega a la "Posada del Paraíso", a casa de su primo, hospitalario y sensato. La jornada concluye con una escena de cementerio iluminado por el claro de luna. Al despertar, la vista de la horca suscita en Andreas melancólicos recuerdos de infancia; un pozo, cercano a la casa de sus padres, lo hunde en un estado singular. El análisis que sigue hace pensar irresistiblemente, una vez más, en Proust y en las famosas páginas de la magdalena y la taza de té, y la meditación de Moritz es ahora mucho más audaz que en los episodios paralelos de *Anton Reiser*.

Tuvo de pronto la impresión de haber echado una mirada tras una cortina que separaba su existencia presente de no sabía qué existencia pasada. Recordaba un estado de alma enteramente semejante a éste y, sin embargo, no llegaba a vincular ese recuerdo con el tiempo y el lugar.

Acabó por recordar bruscamente que en su primera infancia, cuando preguntaba de dónde había venido, su madre le mostraba siempre el pozo cercano a la casa como la fuente primera de su existencia. Desde entonces, cada vez que oía pronunciar las palabras *pozo* o *fuente*, nacía en su alma esa singular sensación que solemos experimentar cuando recordamos algún objeto de nuestra infancia más remota.

Según Hartknopf, esos recuerdos poseían además otra naturaleza, completamente distinta, y tenía al respecto ideas muy personales: para él, la infancia era como el Leteo en que bebemos el olvido de nuestros estados anteriores. El hilo que une nuestra existencia a alguna existencia anterior está allí, pensaba, tan finamente tejido que el ojo casi no puede distinguirlo aún; pero, si uno observa con intensidad, acaba por descubrir algo, de la misma manera que cuando uno fija intensamente la mirada en el cielo va descubriendo estrellas, una por una, allí donde al principio no veía más que el profundo azul. Pero ¿y cuando uno ha visto una estrella, y está segurísimo de haberla visto y la busca con los ojos por todas partes sin poder encontrarla? Hartknopf recordaba muchos momentos de su vida en que una luz había iluminado bruscamente ciertas cosas de su alma, pero luego se había desvanecido con la misma rapidez.

La vista de ese pozo era para él más preciosa que ninguna otra cosa en el mundo; lo contemplaba largamente, atentamente, para asegurarse de que era el mismo..., ese pozo sagrado en cuya imagen parecían reunirse y precipitarse ahora las inumerables imágenes sucesivas de su alma... *Hay algunos objetos materiales cuya vista nos da una oscura noticia de nuestra vida entera, y quizá de nuestra* EXISTENCIA.

Estos recuerdos de Hartknopf son, evidentemente, los recuerdos personales de Moritz. Habla de ese pozo, cuya evocación le daba siempre la impresión de "contemplar oscuras lejanías",

en un artículo de su *Revista* (en 1783) sobre los recuerdos de infancia. En tono menos lírico, se encuentra ya allí esta certeza de comunicarse, por medio del recuerdo de las primeras impresiones infantiles, con las regiones desconocidas de una existencia anterior. Moritz observa desde luego que se deberían anotar cuidadosamente estas primeras impresiones, "que son de alguna manera la base de todas las siguientes, y que a veces *se mezclan imperceptiblemente con nuestras demás ideas* y les dan una dirección que sin ello quizá no hubiesen tomado". Pero él no se inclina a comprobar la importancia de las imágenes infantiles y su duración en el mundo de la consciencia adulta. Confiesa que desde hace años se ha pasado muchas horas solitarias evocando estas impresiones, y sabe también cuál es su lazo con la vida onírica.

Claramente he observado que muchas veces no son sino recuerdos de recuerdos. Una idea enteramente apagada se había reanimado un día en el sueño; ahora recuerdo el sueño, e indirectamente, y sólo a través del sueño, recuerdo las ideas reales.

Luego, después de evocar el pozo de su pueblo natal, emite la misma hipótesis que en *Hartknopf:* las ideas de la infancia son quizá "el lazo imperceptible que nos ata a estados anteriores, si acaso lo que es ahora nuestro *yo* ha existido ya otra vez, en otras condiciones".

Estas ideas le son muy queridas, y con mayor claridad pone de manifiesto su carácter cósmico y místico en un ensayo (publicado después de su muerte) en que resume y completa sus textos de la *Revista* y de *Hartknopf*, buscando al mismo tiempo una explicación para el olvido de nuestros orígenes:

Las ideas de la infancia son como un hilo delgado que nos ata en la cadena de los seres, de manera que seamos, en lo posible, seres aislados que existen por sí mismos. Nuestra infancia vendría a ser, así, el río Leteo en que hemos bebido para no disolvernos en el Todo anterior y por venir, para tener una personalidad individual convenientemente delimitada. Estamos puestos en una especie de *laberinto*. No encontramos el hilo que nos permita salir, y seguramente no es necesario que lo encontremos. Por esa razón anudamos el hilo de la historia en el sitio donde se rompe el hilo de nuestros recuerdos (personales), y, cuando nuestra propia existencia se nos escapa, vivimos en la de nuestros antepasados.

No ha habido todavía ningún Teseo que haya encontrado por medio del recuerdo la salida del laberinto, y si lo hubiera sería necesario exigirle pruebas precisas... Por otra parte, el recuerdo no podría servirle más que a él solo, o más bien no le serviría, porque un hombre como ése debería tener una fuerza sobrenatural de alma, pues de lo contrario la perspectiva

que se le presentara lo conduciría de manera fatal a las puertas de la locura: perdería necesariamente su yo aislado, su personalidad; viviendo, dejaría de ser.

Era preciso citar íntegramente estas líneas extraordinarias, de las cuales dijo Carl Gustav Carus en 1831, con mucha razón, que a cambio de observaciones de tal profundidad daría todas las memorias de que está inundada la literatura.

Estas notas de Moritz sobre el recuerdo están animadas de presentimientos que sólo él pudo tener en su época. Sabe que el sueño es el guardián de recuerdos olvidados por la vida consciente; pone estos recuerdos en relación con una existencia anterior, que era confusión en el gran Todo, y (entrevé que quien tuviera el poder de recorrer la cadena completa de sus recuerdos quedaría desprendido de la existencia separada.) Como si previera la aventura de un Nerval, imagina a ese explorador que sigue la oscura nostalgia de los orígenes y que, confiándose a los senderos del Sueño y de la Memoria, escapa hacia lo desconocido. Pero su pensamiento retrocede, aterrado, ante la idea de la locura, estado de aquel que, viviendo, deja de ser, y que no encuentra el camino de regreso hacia la consciencia. En vez de desear esta pérdida de sí cuyas vertiginosas delicias ha entrevisto por un instante, bendice el olvido de nuestros orígenes cósmicos y considera el silencio del "inconsciente colectivo" como la condición indispensable de nuestra existencia terrestre. Pero, al mismo tiempo, adivina que estos recuerdos sumergidos, que nunca ascienden a la consciencia, si no es algunas veces en el sueño, influyen imperceptiblemente en el curso de nuestra vida diurna.

En las últimas páginas que escribió, un fragmento publicado después de su muerte, confiesa, sin embargo, que el deseo del regreso al gran Todo, del aniquilamiento del yo separado no ha cesado de obsesionarlo. ¡Pero con cuántas reticencias y timideces todavía!

He tenido a menudo una sensación que me ha aterrado hasta lo más hondo, a pesar de su dulzura. Al contemplar la gran naturaleza que me rodeaba, creía sentirme perdido, y me parecía que debía estrechar cielo y tierra contra mi corazón, desposarme con ese hermoso Todo. Sentía mi existencia más profunda quebrantada por esta sensación; era como si hubiese deseado perderme, disuelto de pronto en ese Todo y ya no existir, quedar aislado y desamparado, como una flor que se marchita y muere.

El paso que hay de esta experiencia a la idea de que la vida presente no es más que un sueño, del que despertaremos a otra existencia, se da con toda naturalidad en la novela. Sobre la co-

lina en que se alza la horca, Hartknopf medita y ora al amanecer, cuando aparece tras él el maestro de su infancia, el rector Emeritus. Como Emmanuel en el *Hesperus* de Jean Paul, el rector se pone a hablar de la hora de su muerte, y suplica a Hartknopf que asista a ella: un último apretón de manos le advertirá que el anciano ha dejado de vivir. Y, en un discurso que da pruebas de una auténtica experiencia, compara la muerte con el sueño:

Mira: mientras no estemos perfectamente despiertos del sueño de esta vida, desearemos siempre reanudar el hermoso sueño que la muerte viene a interrumpir; pero, una vez que hayamos limpiado nuestros ojos de la arena del sueño, nuestra mirada contemplará los espacios libres, y entonces comenzaremos a tratar de orientarnos en el mundo de la Verdad, como al despertar fijamos los ojos en una ventana o en una puerta y consideramos todos los objetos que nos rodean para persuadirnos de que ya no estamos soñando...

¿Por qué, querido amigo, no han de existir estos grados sucesivos? Muchas veces he soñado que me despertaba de un sueño, y en sueños he reflexionado sobre un sueño precedente; al despertar, podía entonces meditar en mis dos sueños. Por su mayor claridad, el segundo era una especie de despertar en relación con el primero; pero ese despertar aparente era, sin embargo, un sueño en relación con el verdadero despertar. Y de este verdadero despertar, ¿quién nos dice que, en comparación de una visión aún más clara del encadenamiento de las cosas, no se me aparecerá a su vez un día como sueño?... ¡Hay para nosotros tantas cosas oscuras y confusas aquí abajo! ¡Es imposible que ése sea el verdadero estado de vigilia!

De pronto, Emeritus se queda inmóvil, su mirada se clava en un sitio y cae en una especie de éxtasis, con gran terror de Hartknopf, que cree llegado el momento de la muerte del anciano. Pero éste vuelve en sí y, tomando la mano de su discípulo, le dice:

He tenido una sensación extraña: al pensar con tanta viveza, hace un instante, que éste no podía ser el verdadero estado de vigilia, he tenido exactamente la impresión que tenemos en sueños cuando nos decimos de pronto que soñamos; casi siempre despertamos en ese momento. Me parece que, hace un instante, estaba a punto de despertarme, pero te vi delante de mí y el sueño me pareció demasiado delicioso. No quería dejarlo escapar, y el hilo, que amenazaba romperse, se ha reanudado una vez más. Te di la mano, sin embargo, por si a pesar de todo se había roto. ¡Pronto se romperá, lo siento muy bien, querido amigo!

Tras esto, Hartknopf se pone a cantar un himno que se levanta poco a poco a las regiones del júbilo y parece, desde allá, dirigir una sonrisa a las atormentadas creaturas terrestres; puede "absorber de pronto todas las penas de la vida en un único e inmenso sentimiento de expansión del yo". Sólo la música puede

expresar semejantes momentos, y Moritz termina melancólicamente, como si presintiera, al igual que Lichtenberg, que las palabras que le faltan no tardarán en ser descubiertas:

¡Oh! Hay un gran misterio en la caída de esos sonidos melodiosos que, subiendo y descendiendo, hablan el lenguaje de las sensaciones que las palabras no pueden expresar. ¡Qué inmenso reino se escapa así a los límites del lenguaje! ¿Dónde está *el nuevo Colón* que, en el gran mapa de los conocimientos humanos, llene con sus nuevos descubrimientos este espacio que hasta ahora ha dejado libre y virgen toda escritura?

Para quien sabe que ese creador de un lenguaje musical iba a ser Jean Paul, y que la misma escena de la iniciación a la muerte iba a ser escrita por él la noche misma en que murió Moritz, hay en esta página algo emocionante y profético.

Esa contemplación de la muerte derrama sobre toda la novela una especie de serenidad que le estaba negada a Anton Reiser. La idea de la muerte, en lugar de quitarle todo valor a la existencia terrestre, como lo hacía la angustia de Reiser, concentra toda la atención en el momento presente. "La aurora nace de las tinieblas de la media noche, y *la belleza del día se forma con las sombras de la Noche*."

Al final de la novela, Hartknopf se convierte a su vez en educador de Moritz, que se pone a sí mismo en escena. Cuando juzga llegado el momento de hacerle sentir en toda su intensidad la experiencia de la muerte, Hartknopf obliga a su discípulo a imaginar, con todo su horror, la próxima descomposición de su cuerpo, hecho "un excremento de la creación". Le toma la mano y la deja caer, como la mano helada de un muerto, provocando en el joven una vertiginosa meditación sobre la existencia del yo. "¿Qué soy, qué tengo?" Y cuando ha terminado esta confrontación con los "verbos auxiliares", el alumno está tan desprendido de su propio cuerpo, ahora un objeto indiferente para él, exterior a su ser verdadero, que Hartknopf puede, sin inspirarle el menor espanto, repetir el gesto de la mano tomada y dejada caer en seguida.

Mientras más se estrecha el círculo a mi alrededor, más se encoge el pensamiento en sí mismo, más sólida se hace la cohesión interna de mis ideas, más firme e inquebrantable el sentimiento de mi existencia.

La serenidad que así ha sobrevivido es verdaderamente, en un sentido, la solución de los problemas interiores que permanecieron en estado de tensión, sin resolver, en Anton Reiser. El senti-

miento del yo ha dejado de ser la angustia del aislamiento o el abandono exaltado o enloquecido, la confusión en un Todo impensable. La doctrina del momento en que todo se concentra, de la muerte que limita el yo y que nos da la verdadera posesión, equivale a una respuesta de orden especulativo dada a la angustia primitiva. La certidumbre de la resurrección, de la "palingenesia", cuyas verdaderas prendas son el Sueño y el Pensamiento, es una afirmación filosófica en este primer *Hartknopf*. Pero ni el segundo volumen de la novela *(Años de predicación)*, publicado cinco años después, ni tampoco los demás testimonios acerca del fin de Moritz, permiten suponer que la serenidad alcanzada por su héroe haya sido para él algo más que un deseo irrealizado.

En este segundo volumen reaparecen los mismos temas, particularmente los jean-paulianos o románticos *avant la lettre:* poesía de la noche, contemplación de la muerte, meditación sobre los astros, instantes de olvido de sí mismo, de pérdida de la consciencia separada, tentación "egoísta" en que la vida no es más que un sueño inasible. Pero el tono general ha tomado una coloración más "mística", en el sentido de los ocultistas y de los discípulos de Boehme. Por otra parte, Moritz ha rejuvenecido a su personaje y lo toma en una etapa de su vida en que no ha alcanzado aún la sabiduría; es presa de los tormentos de Reiser y trata de librarse de ellos por medio de una solución más humilde, adhiriéndose a un rincón de la tierra. Se forja en la novela un idilio en contraste con las persecuciones que su singularidad hace sufrir a Hartknopf; se casa, tiene un hijo, trabaja muy en secreto en casa del herrero de la aldea para intentar detener el flujo desordenado de su imaginación.

> La tierra que pisas no desdeña el beso de tus pasos..., el más leve de ellos repercute en sus últimas profundidades; la tierra, por una suave atracción, llama a su seno al pájaro que vuela y a la flecha alada... Tu mirada se eleva hacia el cielo, pero la tierra la hace volver a la hierba y al guijarro que están a tus pies.

Esta sabiduría resignada no es ya la de Emeritus y su discípulo, "semejantes a cuerdas que, ni demasiado flojas ni demasiado tensas, dan la nota justa en el gran concierto de la creación"; es una sabiduría más frágil, por el hecho mismo de que es aceptación de límites y de que esta prisión está como hecha para resucitar las antiguas angustias de Moritz. Un ardiente himno al éxtasis viene a romper bruscamente la precaria harmonía en que había querido esconderse el héroe. "Salir de sí mismo, transpor-

tarse a algo que uno no es": este deseo siempre insatisfecho hace aparecer bastante miserable la tentativa del idilio. Y después de haber celebrado el éxtasis, Hartknopf concluye con este repentino desaliento: "Pero aún no ha llegado la hora de la disolución. La tortuga se esconde en su carapacho de roca, el erizo en su nido de púas". Su pequeña vida le parece de nuevo estrecha, "dibujada delante de él como una carta geográfica". Hartknopf conoce el "tormento más secreto", el de ser, para la mujer antes amada, el hombre que uno ya no es. Durante algún tiempo sigue todavía violentándose, y quiere obtener de sí mismo el sacrificio de su libertad. Pero una idea mística le da valor para la dolorosa ruptura: la idea de la *separación*, "primera ley de la naturaleza, madre de los dolores que ilumina la felicidad, que renueva sin cesar las formas y mantiene el Todo en eterna juventud". Esta idea del "muere y renuévate", que tendrá un papel tan importante en el romanticismo filosófico, libera a Hartknopf. Un sueño simbólico, puesto en inhábiles versos, le abre el camino de la inmensidad: seguirá el llamado de su angustia, dejará mujer e hijo para irse hacia el Oriente, en busca de sí mismo, y con la esperanza de encontrar, al término de esta nueva existencia, la sabiduría y la plenitud.

Así, pues, Moritz se nos muestra como el principal anunciador del romanticismo onírico y metafísico, no tanto por las páginas de la *Revista* en que estudia la psicología del sueño, cuanto por las confesiones líricas de sus novelas. En sus ensayos teóricos se esfuerza por ser el hombre de sus ideas momentáneas, hombre de razón y de renunciamiento; pero, precisamente por ello, suprime ese contacto con sus angustias, ese deseo de darles una respuesta que es en su naturaleza la única puerta abierta sobre la metafísica. Cuando, sintiendo los límites intolerables del tiempo y del espacio, la fragmentación de la existencia humana, busca un remedio, llega a esas embriagadas meditaciones sobre la muerte y sobre el Todo que son los mejores momentos de su pensamiento; en cambio, cuando se abandona únicamente a su afán de estudio objetivo, cuando aísla su reflexión de las turbias fuentes de su ser, no obtiene sino consideraciones bastante frías.

Sus intuiciones sobre los sueños esbozan dos actitudes que encontraremos a menudo. Por una parte, hemos visto lo que el sueño representaba para Hartknopf: la reminiscencia de estados anteriores a la consciencia separada del individuo, idea que se encontrará en Schubert, en Carus, en Schopenhauer, y más tarde, con otros matices, en C. G. Jung. Por otra parte, el mundo del

sueño es, para él, símbolo de una existencia irreal, de un "mundo ideal", expresión del subjetivismo absoluto que Anton Rieser llama "el egoísmo". Y, en este aspecto, su malestar hace prever el de Tieck o el de Brentano, tal como sus momentos de "despersonalización" prefiguran el éxtasis jean-pauliano.

Pero lo que, por encima de estas analogías, constituye el valor de Moritz es la originalidad de su drama: cada una de esas actitudes es una respuesta al problema de su propia vida, el del yo que unas veces, por medio de la imaginación, trata de hundirse en una realidad que le permita dilatarse, y que otras veces siente todo dato exterior a él como una cárcel sofocante.

BIBLIOGRAFÍA

K. Ph. Moritz, *Anton Reiser* (1785-1790, 4 vols.; reeditado por Geiger, 1886).—*Andreas Hartknopf* (1785 y 1790, 2 vols.).—Robert Minder, *Die religiöse Entwicklung von K. Ph. Moritz* (1936).

EL SUEÑO, LA NATURALEZA Y LA REINTEGRACIÓN

El reposo de nuestros primeros antepasados fué un profundo sueño; su movimiento, una danza vertiginosa. Siete días permanecieron en el mutismo de la meditación o del ASOMBRO, *y luego abrieron la boca para Discursos alados.*

HAMANN

Puesto frente al espectáculo del universo y mezclado a su vida, el hombre percibe en él una interrogación a que se siente tentado a responder, porque de la respuesta depende el sentido mismo de toda su existencia. Ora crea ser él mismo el autor de sus ideas, ora se persuada de que las recibe por revelación, no se libera del miedo sino a través de este diálogo interior, en que no puede plantearse más problemas que aquellos para los cuales lleva ya en sí mismo la solución.

El hombre del siglo XVIII, convencido como estaba de que el mundo exterior es el mundo real y de que nuestros sentidos nos ofrecen su copia exacta, no experimentaba otra necesidad que la de saber el funcionamiento de nuestros órganos de conocimiento, ni otra esperanza que la de perfeccionar estos órganos hasta el infinito, para adquirir un poder más y más extenso sobre el "dato". Un circuito perfecto, un mecanismo sabiamente regulado —de los sentidos al intelecto, del intelecto a los sentidos— basta, decían, para nuestros contactos con "el exterior". Y, puesto que el intelecto es el amo, el universo se concibe, con toda naturalidad, según las leyes del intelecto: es algo mensurable, infinitamente analizable y fragmentado en compartimientos estancos. Tranquilizado por esta soberanía del espíritu humano y por la posibilidad de explicarlo todo algún día sin que subsista ninguna potencia oscura, ni en nosotros ni tras el acontecer cósmico, el hombre no comprende ya lo que pueden significar las imágenes: mito, poesía, religión, se transforman para él en simples materias de estudio, en productos del espíritu cuyo único interés es el de proporcionar algunos documentos al psicólogo. El mito equivale a la forma primitiva de un conocimiento balbuciente que no aprehende más que pedacitos desfigurados de la realidad: desde el momento en que uno ya no se reconoce a sí mismo en lo que imagina, tampoco puede reconocer en ello ninguna presencia, ninguna

realidad fuera de uno mismo. La poesía se vuelve un juego, un ameno virtuosismo que satisface algunas necesidades vagamente pueriles de nuestro espíritu, y que puede traducirse en prosa corriente. Toda religión auténtica se deshace igualmente bajo esta mirada que diseca y que no ve en ella más que una de las mil formas de la civilización, una forma característica de las etapas "primarias"; el alma, dividida en facultades yuxtapuestas, en ruedas desmontables, no tiene ya ni centro ni existencia indivisible; ha dejado de representar ese lugar privilegiado en nosotros mismos al que se desciende para percibir una realidad distinta del "dato" externo.

El universo de un individuo o de un siglo está hecho a imagen de nuestro espíritu; su unidad no existe sino para quien cree en su propia unidad; y se fragmenta hasta el infinito para quien no conoce ya una actitud central en que pueda dar a la palabra "alma" todo su irreemplazable valor.

Pero el "humanismo" del siglo XVIII, como el de nuestros días, se muestra muy inferior a todo lo que connotaba ese nombre entre los griegos o entre los italianos del Renacimiento. Ἄνθρωπος μέτρον πάντων, "el hombre es la medida de todas las cosas", significa, en el siglo XVI, que el hombre es el "microcosmo", el resumen del universo; que tiene su unidad completa, como el universo tiene la suya; que, por consiguiente, lo Real sólo es cognoscible por el conocimiento de nosotros mismos y por la analogía de su ser con el nuestro. Todas estas proposiciones, irreductibles al sensualismo y al intelectualismo, iban a revivir en los románticos, para devolver su valor profundo al Mito, a la Poesía y a la Religión. El orgullo del hombre es quizá igualmente temerario en las dos actitudes: una, propia de las épocas y de las almas "primitivas", y la otra de los siglos y de los espíritus "ilustrados". Pero la calidad de este orgullo y de las esperanzas por él nutridas es muy diferente. En los racionalistas, atiende a nuestros poderes más manifiestos y menos profundos. En los místicos y los poetas, en cambio, se alimenta de la certidumbre de esa semejanza que, muy en el fondo de nosotros mismos, tenemos con una misteriosa realidad que nos sobrepasa infinitamente. Esta segunda forma de orgullo es, en fin de cuentas, una suprema humildad. Conserva viva la angustia de la condición humana, se asombra sin cesar de nuestro misterio, da por supuesta la sumisión de la criatura a un Destino incognoscible y se atribuye la misión de percibir todos los signos que ese Destino nos da de su existencia. Para él, el mito es más real que el catálogo de los datos sensibles; la

presencia de lo divino es más segura a sus ojos que las leyes de la gravedad y los encadenamientos de la lógica.

Cuando menos en la superficie, y en su primera parte, el siglo XVIII fué el siglo *sin asombro, sin angustia* y, por consiguiente, sin auténtica confianza, pues su seguridad no merece tal nombre; fué el siglo sordo al destino y ciego a los signos y a las imágenes. Pero bajo esta seguridad aparente, las almas de algunos vivían en un malestar anunciador. Lichtenberg y Moritz, Hamann y Herder, el joven Goethe y Jean Paul, también Jean Jacques y aun Diderot, los pietistas y los ocultistas, todos en diversos niveles y con más o menos vértigo o fuerza constructora comienzan de nuevo a percibir el mundo como una prolongación de sí mismos, y su propio ser como inserto en el flujo de la vida cósmica. La psicología mecanicista no les basta ya, como tampoco los debates puramente intelectuales. En lo que escriben, en los actos de su vida, en su pensamiento, en su lirismo, se proponen no conceder valor sino a aquello que les hace poner en juego todas sus potencias. En oposición a la época empírica que les precede y a la científica que les seguirá, no dan crédito sino a las intuiciones que van reforzadas por algún choque afectivo. El lugar de las certidumbres se desplaza de la evidencia lógica hacia la adhesión apasionada. La rebeldía titánica y la humildad mística, como siempre, van a la par. Las ambiciones prometeicas del romanticismo y el culto del genio, asimilado a Dios, están más cercanos a la sumisión religiosa y a la adoración que esa inercia de alma característica de la ciencia experimental. De una actitud estrictamente psicológica, se pasa de nuevo a una experiencia interior, lo bastante profunda y lo bastante audaz para que renazca una era metafísica. El romanticismo correrá la aventura con todos sus riesgos, con todos sus naufragios y también con todas sus oportunidades.

Y resucitará algunos grandes mitos: el de la Unidad universal, el del Alma del mundo, el del Número soberano; y creará otros: la Noche, guardiana de los tesoros, el Inconsciente, santuario de nuestro diálogo sagrado con la realidad suprema, el Sueño, en que se transfigura todo espectáculo y en que toda imagen se convierte en símbolo y en lenguaje místico.

III

EL RENACIMIENTO RENACE

Sólo el conocimiento de nosotros mismos, ese descenso a los infiernos, nos abre el camino de la divinización.

HAMANN

Difundida confusamente en todo el romanticismo literario, la tendencia a concebir el mundo y el hombre en su unidad esencial se afirmó en los pensadores de principios del siglo XIX a quienes se suele llamar los "filósofos de la naturaleza". Sin duda, es posible distinguir en ellos orientaciones diversas y oposiciones importantes. Especulativos o experimentales, ocultistas y magnetizadores, alquimistas o químicos, cristianos o panteístas, estuvieron divididos además, no pocas veces, por divergencias políticas. Pero no nos importan los detalles históricos; nos basta descubrir las tendencias dominantes que hacen de este movimiento una reacción unánime contra el siglo frustrado y que, al mismo tiempo, impulsan a todos estos filósofos a un estudio particularmente cuidadoso de las revelaciones del sueño.

Diversas corrientes espirituales preparan este brote de irracionalismo, que no fué tan brusco ni tan nuevo como podría parecer. El neoplatonismo del Renacimiento italiano y alemán había afirmado ya algunas de las ideas fundamentales que serán comunes a la mayoría de los "físicos románticos". Para Kepler, Paracelso, Nicolás de Cusa o Agrippa de Nettesheim, así como para Giordano Bruno, el universo es un ser viviente, dotado de alma; una identidad esencial reúne a todos los seres particulares, que no son más que emanaciones del Todo. Una relación de universal *simpatía* rige todas las manifestaciones de la vida y explica la creencia de todos los pensadores del Renacimiento en la *magia:* ningún gesto, ningún acto aparece aislado, sus eficaces repercusiones se escuchan en la creación entera, y la operación mágica llega naturalmente hasta las cosas y los seres más lejanos. De la misma manera, la *astrología* está necesariamente inscrita en el sistema de todos estos filósofos: la analogía esencial que existe entre la naturaleza y el hombre permite admitir, sin asombro, que cada destino está ligado al curso de los astros y de las constelaciones. El hombre se encuentra en el centro de la creación, ocupa un lugar privilegiado en la cadena de los seres, gracias a su

dignidad de creatura pensante y consciente, de espejo en que el universo se mira y se conoce. Y a la inversa, el hombre encuentra a la creación entera en el centro de sí mismo. Conocer es descender en sí mismo. "No es el ojo el que hace ver al hombre —decía Paracelso—, sino el hombre quien hace que el ojo vea." El conocimiento de la realidad se opera mediante una pura contemplación interior, por medio de una experiencia vivida. Y como todos los místicos, estos filósofos se complacen en hablar de un *nacimiento* de Dios en nuestra alma, o, empleando el lenguaje significativo de Claudel, de un *co-nacimiento** de Dios y de nuestra alma. Sólo a partir de ese centro de nosotros mismos es posible una justa percepción del mundo exterior, por una nueva analogía y un nuevo co-nacimiento, porque la creación visible tiene un valor *simbólico* y sus manifestaciones son, todas y cada una, simples alusiones al Único, al cual se trata de llegar a través de ellas.

En cada una de sus acciones, palabras, ideas, estos espíritus del Renacimiento tendían a una percepción global del Todo. Sus procedimientos no eran nunca analíticos y, tal como su medicina no curaba los órganos aislados sino que pretendía ejercerse siempre en el hombre entero, su ciencia no conocía ninguna especialización: un conocimiento parcial equivalía para ellos a un no-conocimiento, y su "humanismo", lejos de limitarse a lo que es humano, abarcaba con toda naturalidad el universo entero, el cual, según ellos, se nos comunicaba no sólo a través de nuestros órganos vueltos hacia el exterior, sino gracias también a mil concordancias interiores, y el gran misterio, el que ellos perseguían por tantos y tan diversos caminos, era una fórmula capaz de expresar a la vez el ritmo del Todo y el ritmo análogo de cada una de sus partes vivientes. De ahí sus especulaciones matemáticas: sólo el número puede explicar una realidad concebida como algo esencialmente rítmico.

Sin embargo, la filosofía cartesiana y poscartesiana había triunfado de esta mística "analógica" y "simbolista", que, expulsada de la meditación superior, fué a engrosar la corriente secreta de las supersticiones y de las doctrinas ocultas, donde parece que el pensamiento humano debe templarse periódicamente para corregir el racionalismo puro a que lo arrastra la pendiente. En las sectas de iniciados, que tan activas fueron precisamente en la época de las "luces", las ideas más altas del neoplatonismo, introducidas en Alemania por Meister Eckhart (quien ignoraba su origen),

* En francés, *co-naissance* equivale, al mismo tiempo, a 'co-nocimiento' y a 'co-nacimiento'. [*T.*]

por Paracelso, por Agrippa de Nettesheim y por el holandés Van Helmont, y luego continuadas y cargadas de interpretaciones bíblicas por Jakob Boehme, acaban por amalgamarse con los mil aluviones de origen oriental que sobrevivía en el ocultismo tradicional. En Francia, las prácticas bastante groseras de Martínez de Pasqualis y el sistema teosófico del Filósofo desconocido, y en Alemania las sectas de iluminados y la magia de Eckhartshausen renuevan esta tradición. A partir de entonces, la idea de la analogía se complica con mitos destinados a explicar el origen del mal. No solamente la naturaleza y el espíritu (nuestro espíritu en particular) son de la misma esencia, ya que ambos son emanaciones de la Causa única, sino que, además, la corrupción del espíritu humano arrastra la *caída de la naturaleza* misma. Saint-Martin dice que el hombre se volvió hacia una luz distinta de aquella cuya suprema manifestación estaba destinado a ser, y que la materia nació de la caída, pues Dios la creó para detener la carrera hacia el abismo y para dar al hombre un mundo en que tuviese una oportunidad todavía para redimirse. En el estado actual de las cosas, el hombre conserva, en el fondo de sí mismo, los despojos de su primer destino y la oscura reminiscencia del paraíso primitivo. Si logra escuchar los signos interiores que le son dados, si logra descender de nuevo en sí mismo hasta poder adueñarse una vez más, por medio de una magia puramente espiritual, de los gérmenes que se incuban en su alma, realizará su propia reintegración en Dios y, al mismo tiempo, restituirá su unidad primordial a la creación entera. Sólo el hombre, artesano de la caída, puede ser el obrero de la reconciliación, el salvador de la naturaleza. Es "un ser encargado de continuar a Dios allí donde Dios ya no se da a conocer por sí mismo... Lo continúa en el orden de las manifestaciones y de las emanaciones, porque aquí Dios no se da a conocer más que por sus imágenes y por sus representantes". Si el "hombre de deseo" busca la harmonía y la unidad es porque encuentra en sí mismo sus vestigios, pues no se puede desear lo que antes no se ha conocido. "Todo tiende a la unidad, de la cual todo ha surgido." La palabra, principal agente de esta reintegración, conserva la analogía de la Palabra que creó al mundo; por eso el acto del poeta es sagrado y literalmente creador. La música, a su vez, puede contribuir a la magia salvadora, pues su principio, o sea el número, es reflejo de los números que rigen el curso de los astros, de los siglos y de la naturaleza toda.

En Alemania, el pensamiento de Saint-Martin interesó a Lavater, a Hamann, a Herder y a Jacobi, antes de apasionar, en la

generación siguiente, a Baader, a Kleuker, a Schubert, a Zacharias Werner y a muchos otros escritores. Aunque la mayor parte de ellos, sobre todo los de las primeras generaciones, manifestaron cierta desconfianza respecto del lenguaje ocultista, contribuyeron, sin embargo, a reforzar el irracionalismo creciente, y, al colaborar a la creación de los nuevos mitos, favorecieron el nacimiento del romanticismo filosófico.

Hamann, el "Mago del Norte", fué quizá el primero que intentó sobre el ser humano un estudio psicológico que, gobernado por su metafísica cristiana, sobrepasara la simple descripción de las facultades y de su mecanismo. Desde las *Memorias socráticas*, de 1759, trató de refutar el empirismo apoyándose en un razonamiento analógico.

Así como el hombre fué creado a imagen de Dios, así el cuerpo parece ser una *figura* o imagen del alma. Ahora bien, si nuestro esqueleto nos está oculto, porque hemos sido formados en secreto y como bajo tierra, ¡cuánto más secreta no nos será la formación de nuestras ideas! ...Cada idea es un nacimiento particular y absoluto.

Antes del *Sturm und Drang*, Hamann fué también uno de los primeros en dar a la palabra *genio* todo su alcance: en vano se ha querido definir al demonio socrático, al genio inspirador de Homero o de Shakespeare, por tal o cual combinación de facultades: es indefinible, rebelde a toda explicación racional.

Esa región particular, irreductible a las facultades del alma, donde nacen nuestras ideas, de donde surge el genio, ese lugar "subterráneo" en nosotros es ya lo que dentro de poco se comenzará a llamar *el inconsciente*. Y si aún vacilamos en ver aquí el primer esbozo del mito romántico, una frase, que Hamann mismo subraya en su respuesta a las críticas de Moses Mendelssohn acerca de la *Nueva Heloísa* (1762), bastará para disipar nuestras dudas:

Toda la taumaturgia estética es impotente para reemplazar el más pequeño sentimiento inmediato; *sólo el conocimiento de nosotros mismos, ese descenso a los infiernos, nos abre el camino de la divinización.*

Es ya, casi en los mismos términos, el pensamiento central de Novalis: "El camino misterioso va hacia el interior; dentro de nosotros, y si no en ninguna parte, es donde está la eternidad con sus mundos, el pasado y el porvenir..." Y en Hamann se encuentra, al mismo tiempo que esta confianza concedida a lo espontá-

neo y a las revelaciones de la intuición no refrenada, la esperanza de llegar, por este camino de la inmersión en los abismos secretos, a algún poder sobrehumano.

La *Estética en una nuez*, de 1762, completa esta fórmula y, en ese estilo de bruscos relámpagos, característico del "Mago", señala sus prolongaciones:

> A las abstracciones, lo mismo que a las hipótesis, sólo la pasión da manos, pies, alas; a las imágenes y a los signos les da el espíritu, la vida, el lenguaje. ¿Dónde se hallarán conclusiones más rápidas? ¿Dónde nace la elocuencia, ese fragor del trueno, y su hermano, el relámpago monosilábico? ...La perfección de nuestros deseos, el vigor de su ejecución, la concepción y el nacimiento de las ideas nuevas y de las expresiones nuevas, el trabajo y el reposo del sabio, el consuelo y el asco que en ellos encuentra, todo esto, que está sepultado en el seno fecundo de las pasiones, escapa a nuestros sentidos.

A los abismos inconscientes pertenece, pues, toda la riqueza de nuestra vida; pero ¿cómo percibirla? ¿Cómo realizar el descenso a los infiernos interiores? Por medio de la palabra y de la poesía.

En efecto:

> Los sentidos y las pasiones sólo hablan por medio de imágenes, no escuchan más que a las *imágenes*. Todo el tesoro del conocimiento, lo mismo que el de la felicidad humana, consiste en imágenes. La primitiva edad de oro fué una edad en que la humanidad hablaba su lengua materna, que es la poesía, anterior a la prosa como la jardinería es anterior a la agricultura, la pintura a la escritura, el canto a la declamación, las metáforas a los razonamientos y el trueque al comercio.

Hamann se representa el estado de nuestros antepasados, en los primeros tiempos, como un sueño profundo que alterna con "danzas vertiginosas"; inmóviles durante largo tiempo, "en el silencio del *asombro* y de la meditación", abrían de pronto la boca para "discursos alados". En el principio no fué la acción, la conquista de los poderes utilitarios, sino la contemplación, esa otra manera de poseer el universo. Asombro frente al mundo, que es lo propio de la primera creatura y del "primer historiador de la creación", es decir, del mito bíblico. La aparición de la naturaleza y el goce que de ella tuvo el hombre están expresados en las palabras: *Fiat Lux!* "Aquí es donde se sintió por primera vez la *presencia de las cosas*." De esta manera Hamann recurre al mito como al documento más revelador y se acerca a él por una aprehensión estrictamente analógica; lleva en sí mismo la facultad de asombro: por eso percibe en el relato bíblico el choque

perturbador sentido por la primera creatura ante el primer chorro de luz; de pronto, *las cosas* están allí, nuevecitas, cargadas de su plena significación, tales como se nos aparecen en raros instantes privilegiados, tales como se muestran al poeta.

Pero también el hombre se penetra de luz a sus propios ojos cuando es capaz de esa mirada poética. Dios, que creó la naturaleza, hizo al hombre *a su imagen;* en esto reside todo el secreto del destino humano. Y la principal semejanza del hombre con su creador está en que los dos son invisibles: "El cuerpo, exterior velado, el rostro y las manos son el esquema visible en que estamos envueltos; pero todo esto no es más que el *signo* que revela al *hombre escondido en nosotros.*" Y he aquí que el inconsciente, la realidad "subterránea", el misterio interior es designado de pronto como la presencia de un alma divina, o como una "analogía" del Dios invisible y visible a la vez en la naturaleza. Al igual que nuestro cuerpo, el universo sensible tiene un significado puramente simbólico. De este simbolismo inherente a las cosas mismas y a todo el universo creado, Hamann tiene una noción profunda, como no se la encuentra sino en un Claudel; para él, la creación entera es "*un discurso dirigido a la creatura por medio de la creatura;* porque un día lo repite al siguiente y una noche lo anuncia a la otra". Esta palabra "atraviesa todos los climas, hasta los confines del mundo, y su voz se percibe en cada dialecto".

En los orígenes fué perfecta la revelación de lo Invisible por lo sensible; pero, "esté en nosotros o fuera de nosotros la falta", la naturaleza no es ya para nosotros más que un poema en desorden, *disiecta membra poetae:* toca al sabio reunir los fragmentos dispersos y al filósofo examinarlos, pero sólo al *poeta* le está reservado no sólo imitarlos sino reconstituir su unidad. Nadie sino él puede encontrar el "lenguaje angélico", el discurso perfecto en que el símbolo visible y la realidad por él expresada se confunden. La misión de la poesía es recrear el lenguaje primitivo, restituir en su integridad la contemplación *asombrada* y la primera *presencia de las cosas.*

Lo que aquí saca Hamann del fondo de su experiencia personal lo encontrarán a su vez los románticos por caminos semejantes: de tal manera son naturales estas intuiciones a quien está dotado del poder de asombrarse y de mirar cara a cara el universo. En esta concepción de la naturaleza asimilada a un discurso simbólico, el romanticismo buscará los fundamentos de su estética, y algunos —Schubert sobre todo— apoyarán en ella su interpretación del sueño.

Hamann mismo no parece haberse interesado en el sueño, pero una vez cuando menos recurrió a la imagen del dormir para expresar mejor su oposición al racionalismo. En una carta de 1759, en el instante mismo en que una especie de conversión interior acaba de suscitar bruscamente en él las afirmaciones esenciales que desarrollará durante toda su vida, lanza de esta manera un argumento teocéntrico contra la primacía de la consciencia:

«Según Klopstock, el estado de vigilia psíquica es el de un hombre que tiene consciencia de sí mismo; pero, bien visto, es entonces cuando el alma está dormida. No hay que considerar despierto nuestro espíritu sino cuando tiene *consciencia de Dios*, cuando piensa y experimenta a Dios, cuando reconoce, en torno a sí mismo y en sí mismo, la omnipotencia de Dios.

Todo es verdadero para el que sueña y, sin embargo, todo es ilusión. Cuanto pasa alrededor de él, su interlocutor, el peligro que lo amenaza, la felicidad que aguarda su despertar, todo esto se le escapa, es para él como inexistente. No ve, no escucha, no comprende nada; pero desde su punto de vista de soñador, sin duda ve, escucha y comprende infinitamente más que el hombre despierto que está junto a su lecho. El sonámbulo... realiza actos peligrosos con una seguridad que no podría tener si los hiciera con los ojos abiertos.

La única consciencia verdadera que existe es la consciencia de Dios, o la consciencia que Dios puede prestarnos, y que no se confunde con la evidencia de nuestros estados "lúcidos": Hamann sólo se fía de la experiencia interior, de una adhesión en que está interesado el ser completo, y no únicamente las facultades intelectuales.

Éste es, en efecto, el punto —un punto absolutamente central— que distingue a Hamann no ya de los racionalistas, sus contemporáneos, sino aun de sus discípulos irracionalistas y románticos. Si, por oposición a Federico II, el "gran filósofo de la Despreocupación", gustaba de llamarse *el pequeño filósofo de la gran preocupación*, lo que con ello quería dar a entender es que la inquietud religiosa era el centro de sus preocupaciones. Y no sólo la inquietud y la experiencia personal, entendidas en el sentido de un fideísmo o de una religión del sentimiento natural, sino la preocupación por el destino humano, considerado en todo su escándalo, en toda su diferencia con el mundo y sus transacciones. Genio y fe se emparientan y son igualmente subversivos: así como el genio se manifiesta por el entusiasmo y el humor, es decir, por un estilo profundamente original, imprevisto, revolucionario, así también la fé se encuentra en oposición dialéctica con todo fin exclusivamente terrestre. Este cristianismo paradójico y paulino anuncia ya a Kierkegaard, gran lector de Hamann:

la existencia está por encima del entendimiento; la fe es un acto, una conversión del ser, y por ello es superior a la razón, para la cual es escandalosa. El testimonio esencial no es el del consentimiento universal, sino el de la transformación total del ser. Este cristianismo, que Hamann parece haber extraído de la sola lectura de las Escrituras, lo distingue claramente de la religiosidad romántica. Sin duda, hombres como Schleiermacher no pensarán ya, como pensaban los optimistas del siglo XVIII, que la fe y la razón deban concordar necesariamente, sino que se fiarán plenamente del *sentimiento* religioso espontáneo y, fieles en este aspecto a las doctrinas de Rousseau, creerán en cierta armonía entre la naturaleza y la fe. Pero si Hamann habla también a veces de una analogía esencial entre el sentido íntimo y la fe, la entiende de manera distinta: el hombre no es análogo a Dios sino en ese centro de sí mismo que le está velado, y no puede unirse con Él sino por una conversión total, que lo transforme en un hombre "nuevo". Pero si el carácter dramático y absoluto de su cristianismo impide que se le confunda con pietistas y fideístas, Hamann comparte, con toda la época cuyo más grande precursor es él, el sentido inmediato y la necesidad constante de la unidad. En su psicología lo mismo que en su estética y en cada línea de sus escritos, se manifiesta completamente penetrado de las ideas de totalidad, de integridad y de organismo. En medio del siglo del análisis y de la infinita disección, Hamann no procede sino por avances intuitivos y globales, nunca parte sino de experiencias totales; y la admirable violencia de su estilo consiste en que expresa únicamente esos estallidos de luz interior, sin establecer entre ellos los enlaces de la construcción lógica. La naturaleza es para él un discurso continuo, el ser humano un todo indivisible, la poesía, percepción de la única realidad escondida. Y no se cansa de repetir este principio:

Cuanto el hombre emprende, sea por el acto o por la palabra, debe brotar de todas sus facultades reunidas: todo lo aislado es condenable.

La crítica que hizo Goethe de esta *lex continui* es muy reveladora, y permite observar una de las articulaciones importantes de esta época, uno de los puntos de divergencia a partir de los cuales se multiplica y diversifica una serie de experiencias espirituales idénticas en el principio.

¡Espléndida máxima —dice—, pero cuán difícil de seguir! Es posible que sea válida para la vida y para el arte; pero cada vez que se trata de una transmisión *por medio de la palabra,* que no sea propiamente poética,

se presenta una gran dificultad. Porque la palabra debe desprenderse, aislarse, para decir, para significar algo. Cuando habla, debe el hombre, por un instante, hacerse unilateral. No existe comunicación ni enseñanza sin particularización.

No es que la percepción global de la unidad fuera más ajena a Goethe que a Hamann, sino que su apego al instante, su sentido de la concentración de la eternidad en el minuto presente, lo alejaban de esa universal analogía; temía en ella la confusión, y mantenía en todo la necesidad de la limitación y de la medida. Ciertamente, en este pasaje parece no pensar más que en el lenguaje común (pero ¡cuán lejos está de la concepción mística que de este lenguaje tiene Hamann!), y conviene en que el rechazo de cualquier disociación es propicio al acto poético; a pesar de todo, lo que le dicta sus reservas es una preocupación estética: habla como artista, como escultor, habla apoyado en la fe de una experiencia "plástica". La obra de arte es un objeto, y, como tal, algo *finito;* indudablemente, este objeto y su forma son portadores del infinito, pero no podemos percibirlo sino amando el objeto tal como es, en su medida. Sucede lo que con el instante, en el cual se concentra la eternidad, pero que para nosotros sigue siendo el instante. Los románticos tratarán de romper sus límites, de bañarse inmediatamente en el infinito, de disolverse en él voluptuosamente, abandonados al flujo de la Vida. Nada los aleja más de Goethe que, sin embargo, compartía con ellos y con Hamann la noción del organismo universal.

Pero, por otra parte, Goethe y los románticos se acercan y se alejan juntos de Hamann: en este último nunca aparece la noción, esencial a toda la filosofía de la naturaleza, del dinamismo vital. Hamann parece concebir el ser humano como un organismo, es decir, como un todo cuyas partes son estrechamente interdependientes e indisociables; y este ser, a su vez, es parte inalienable de un nuevo todo que es el universo. Pero, contemplativo cuya experiencia toda es religiosa y cuya ciencia toda es espiritual, Hamann no une todavía a esta noción de organismo su necesario complemento, la vida, el movimiento incesante. Para que el organismo universal tomara vida, eran necesarios un conocimiento más profundo de la naturaleza, una filosofía menos ajena a las ciencias naturales y, sobre todo, espíritus dotados ellos mismos de un dinamismo más progresivo, como los de Goethe y los románticos. Otras influencias, la de Hemsterhuis, la de Jacobi, prepararon el camino de esta evolución, y Herder le hizo dar un paso decisivo.

La psicología de Herder es rica en sugestiones que no olvidarán los románticos. Llevado por las tendencias del *Sturm und Drang*, del cual fué uno de los principales instigadores, y refrenado al mismo tiempo por la ortodoxia cristiana, Herder carga todo el acento en el sentimiento y la imaginación, en oposición a las facultades racionales. Lo soberano no es ya sólo lo afectivo, sino sobre todo la imaginación poética, a la cual, como buen discípulo de Hamann, otorga un papel eminente. También del Mago del Norte toma las ideas del simbolismo universal y del organismo cósmico; pero se apresura a hacer intervenir en ellas un principio de vida, de fuerza dinámica, que transforma profundamente la imagen todavía inmóvil que la filosofía de Hamann, de Jacobi y de Hemsterhuis tenía del Cosmos. El universo sensible, cuyo valor es simbólico, es un organismo viviente y móvil en cada una de cuyas partes se manifiesta la presencia activa de una *fuerza divina.*

Bajo el impulso de este principio interior, la naturaleza entera sigue un camino necesariamente ascendente, que encuentra su expresión más inmediatamente perceptible en la evolución de las especies animales y de la humanidad misma hacia un fin cada vez más elevado.

La idea de progreso continuo, que para el siglo XVIII era la ley de la conquista racional, es, para Herder, la ley misma del mundo y de su mutación biológica. Tal es "el gran misterio de la evolución y del afinamiento de todos los seres, ese abismo de odio y de amor, de atracción y de metamorfosis". Dios es concebido como una fuerza en perpetuo devenir, que se nos revela en dos evoluciones paralelas, la naturaleza y la historia. En una y otra, la lucha incesante provoca metamorfosis, nacimientos de formas superiores cada vez a las que precedieron. Esta concepción energética y vitalista, que Herder aplica al estudio de la historia, del desarrollo de las lenguas y de las literaturas, es su verdadero legado a la filosofía de la época. No sólo opone al racionalismo las intuiciones del sentido íntimo, o la correspondencia de todo ser con el organismo total de que forma parte, sino que afirma que la razón es insuficiente para aprehender la naturaleza, porque ésta es algo *viviente.*

El conocimiento analógico, que para Hamann se apoyaba en la concordancia de dos naturalezas dadas, pero estáticas, vuelve a tomar aquí esa significación *rítmica* que había tenido para los pensadores del Renacimiento; la analogía no va sólo de la naturaleza humana a la naturaleza divina, sino también de la vida del individuo a la evolución de la naturaleza.

La psicología de Herder se encuentra marcada por esta misma tendencia a la unidad viviente que inspira su visión del cosmos. "El hombre interior es *uno*. Todas sus pasiones están unidas por lazos invisibles", todas están igualmente animadas por la llama única, y no hay que retroceder, como hacen los "filósofos", ante los abismos de las sensaciones oscuras, en las que tan injustamente se quiere ver un "infierno del alma". Si es necesario que el alma ignore sus profundidades, si a esta "dichosa ignorancia" debe el ser sólida y segura de sus actos, no por ello es menos cierto que de estas regiones inaccesibles brotan nuestros mejores impulsos. El gran error de los sensualistas fué ver en las solas sensaciones externas la fuente de todo conocimiento humano; por el contrario, el conocimiento superior proviene de las mil sensaciones internas, cuyo haz convergente constituye *la imaginación*, verdadera facultad central; ésta produce no solamente las imágenes, "sino también los sonidos, las palabras, signos y sentimientos para los cuales el lenguaje carece a menudo de nombre."

Herder, genial dispensador de ideas, no hizo más que entrever toda la riqueza de interpretaciones que podía suscitar su psicología de las fuentes oscuras. Atraído sin cesar por otros problemas, preocupado por la explicación teológica del mal, por la teoría de la historia y de la poesía, dejó a otros, a Goethe y a los románticos, la tarea de precisar y perfeccionar su visión orgánica y dinámica del cosmos, lo mismo que su sentimiento del inconsciente. De todos modos fué, para la mayor parte de sus continuadores, el maestro y el instigador.

El papel representado por Goethe en la elaboración de la filosofía de la naturaleza es más difícil de definir. Goethe mantuvo relaciones personales con la mayor parte de los físicos y naturalistas de su tiempo, y compartió muchas de sus opiniones esenciales. Pero, atento a guiarse, hasta en su obra científica, por los datos de su problema personal, cerró siempre su espíritu a las aventuradas hipótesis y a las delirantes orgías metafóricas con que gustaron de embriagarse los románticos. Para él, el punto de partida no es ni una iluminación religiosa, como para Hamann, ni una dolencia metafísica y lírica, como la de tantos románticos, sino la búsqueda de un equilibrio, constantemente amenazado por la violencia de las revoluciones interiores y protegido sin cesar por la cristalización en la obra.

También para Goethe el hombre es la medida de todas las cosas, pero él lo entiende en un sentido muy distinto del que le dan Saint-Martin y los ocultistas. En su opinión, el universo es di-

vino, sin que haya necesidad de suponerle un creador; el organismo universal lleva en sí su ley y su medida, las mismas que gobiernan al hombre. Así como cada instante se basta y se justifica por sí solo, así también cada ser, cada hombre, forma un todo que tiene sus límites y la obligación de su propia perfección. El problema es completarnos a nosotros mismos antes de abrirnos en todos sentidos para acoger los signos y las semejanzas oscuras. El organismo universal se encierra en sí mismo en la forma perfecta de la esfera, y el hombre, en su nivel, debe representar, dentro de este organismo, un órgano perfecto.

Tal es el equilibrio que se realiza en Goethe; al sentido del infinito, que amenazaría con arrastrarlo a la disolución mística en el Todo, se añade el sentido de lo particular, de la limitación, que es propiamente el sentido estético. Al universo, lo mismo que al puesto del hombre en el cosmos, se aplica la ley de la obra de arte, que consiste en aprehender la eternidad, *pero* en el instante; percibir el infinito, *pero* en el objeto.

En su filosofía de la naturaleza misma, cuando su lenguaje se acerca al de los físicos románticos, Goethe no le da una significación absolutamente idéntica: según él, como según Herder, es una misma energía creadora la que engendra todas las formas, pero también las diferencias, y sus diferencias, su progresión importan a Goethe mucho más que su comunidad de origen. Artista siempre, se inclina sobre las formas concretas con mayor placer que sobre su común significado. El hombre, decía, no ha nacido para resolver los problemas del universo, sino para buscar dónde comienza el problema, y para atenerse cuerdamente a los límites de lo que le es accesible.

Y, sin embargo, a pesar de esta resignación tan opuesta a las locas ambiciones románticas, Goethe tuvo, en el mismo grado que toda su época, la noción fundamental de un universo *viviente*. Si se negaba a pensar, a través de las cosas, en lo que éstas simbolizan, si pensaba que el acto humano digno de tal nombre consiste en poseer las cosas mismas por medio de una visión soberana, no por ello estaba menos convencido de que, en cada instante apresado, en cada objeto poseído, lo que el acto humano alcanzaba era lo eterno mismo; y "lo eterno" no es una esencia inmóvil, sino una realidad viva y animada: "Lo eterno vive en todo; si se inmoviliza unos instantes, es sólo en apariencia, pues todo se deshace y se aniquila cuando trata de persistir en el ser".

Por eso Goethe nunca divinizó al Inconsciente, como sus contemporáneos. No porque ignorara su realidad o desconociera su riqueza; sabía —bastante se lo dictaba su experiencia de hombre

y de poeta— que todo hombre debe volver a hundirse periódicamente en las regiones oscuras donde yacen nuestras raíces, y que, particularmente, todos los actos del genio son inconscientes. Pero nunca le pareció que la sola evocación mágica de jirones arrancados a este reino de sombras fuese un acto plenamente válido; mucho más lejos aún estaba de admitir que los balbuceos dictados por el inconsciente, en los estados más libres de frenos, tuviesen dignidad de obras de arte. Creía que la naturaleza había obrado cuerdamente al poner sus tesoros fuera del alcance de nuestro poder; y el acto humano, al igual que el acto del poeta, consistía para él en dar *forma* a esas informes aspiraciones: en aceptar modestamente que el sentido total de las cosas y de las formas se nos escapara, y en satisfacernos con el disfrute que de él nos está permitido.

Mientras que místicos, poetas y pensadores esbozaban estas nuevas concepciones, y mientras que, con la entusiasta generosidad de las ideas de la época, nacían en todas partes los gérmenes de una filosofía irracionalista del sentimiento, de la intuición global, de la evolución viviente, las ciencias recibían del empirismo dominante un impulso que parecía destinarlas a refrenar victoriosamente la invasión mística. El siglo XVIII había emprendido, y realizado en muy gran medida, una vasta descripción del universo sensible; y, entregado a los métodos más alejados de toda interpretación subjetiva, proseguía, descubrimiento tras descubrimiento, su obra de progreso humano.

Una curiosa afinidad se formó entre dos clases de espíritus que se observaban, hostiles, desconfiados, burlones, irreconciliables: racionalistas y sensualistas creían llegada la hora del dominio del hombre sobre la materia, sobre un mundo objetivo cuya realidad no les ofrecía dudas; y, frente a ellos, los discípulos de Jean-Jacques, los lectores de los místicos, los sectarios del ocultismo o del pietismo, los rebeldes del *Sturm und Drang* no hablaban más que de la primacía del sentimiento, del valor simbólico de la naturaleza, de una realidad más allá de nuestro mundo sensible. Si estos últimos ambicionaban un poder venidero del hombre, era un poder ejercido no sobre las fuerzas mecánicas de nuestro universo inmediato, sino sobre las realidades a la vez trascendentes e interiores. Sin embargo, iba a operarse un singular trastrueque de posiciones: aun los descubrimientos de la ciencia, en su rápida sucesión, debían de parecer tan prodigiosos a los espíritus, que los racionalistas se vieron casi convencidos de lo que antes negaban, mientras que sus adversarios se apoderaron de los nuevos he-

chos, para formar un haz con todas aquellas ideas dispersas que la especulación les había hecho lanzar en el desorden de su entusiasmo. Fieles a su método "analógico", no vacilaron en transportar al dominio psicológico los descubrimientos de las ciencias naturales: lo que era verdad para la naturaleza tenía que serlo para el hombre, puesto que entre una y otro no había un simple parecido, sino una identidad esencial.

La química, que había triunfado sobre la antigua alquimia (tan querida de los hombres del Renacimiento) y que parecía confirmar a primera vista las interpretaciones de un atomismo mecánico, suministró las primeras armas a los partidarios de una unidad fundamental. El descubrimiento del oxígeno por Priestley pareció demostrar que era un mismo elemento vital el que regía el reino orgánico y el inorgánico. Principio activo de la combustión y también de la vida humana, el oxígeno podía ser el lazo de unión que se buscaba entre los dos mundos separados.

En física, los trabajos de Galvani en electricidad, y sobre todo los experimentos magnéticos de Mesmer, suscitaron un entusiasmo universal; el esnobismo se apoderó de ellos, las curas magnéticas tuvieron una popularidad inaudita y los filósofos de los salones o de las Facultades tuvieron un magnífico campo de disputas, hipótesis descabelladas y explicaciones enrevesadas. También en este campo, una misma fuerza parecía regir la materia y el espíritu, alentando todas las esperanzas de quienes tendían a explicar el universo entero por un solo proceso, idéntico en todas partes.

Los médicos echaron mano de estos descubrimientos físicos y esbozaron las terapéuticas más singulares; en las curas "simpáticas" reaparecía el lenguaje mismo de Paracelso y de los magos. Infinitas analogías se establecieron entre la estructura del organismo humano y la del cosmos, y se pretendía regular sobre estas analogías la aplicación de los diversos remedios.

En el campo de la geología, la querella de neptunistas y plutónicos hacía furor. Pero entre las dos escuelas, que sostenían el origen volcánico o marino de las tierras actuales, había cuando menos esta creencia común: que una misma ley de formación presidía todas las creaciones del mundo sensible. Abraham Werner, director de la Academia de Freiberg, donde llegó a tener por alumnos a Baader, Steffens, Novalis y Schubert, enseñaba que "debía existir una relación profunda, aunque poco aparente, una analogía secreta, entre la ciencia gramatical del Verbo —esa mineralogía del lenguaje— y la estructura interna de la naturaleza".

Nacía una nueva era del pensamiento, y, como siempre, los poetas se adelantaron a la experiencia de los filósofos. Los poetas

escribieron la leyenda de esta nueva era y, puesto que tal es el destino del poeta, vivieron el drama espiritual de la época, que se confundía con el drama personal de cada uno de ellos. Lo que al principio se había expresado tímidamente en las cartas, los diarios íntimos y las imágenes conmovedoras y torpes de las creencias secretas había acabado por conquistar poco a poco el pensamiento de algunos grandes espíritus que permanecían vacilantes, divididos, nunca lo bastante categóricos. Pero la generación siguiente, la de Tieck, la de Novalis, la de Schlegel, tomará en serio, y aun en trágico, las nuevas ideas; al prestarles la voz del encantamiento o la realidad del personaje, les conferirá una singular potencia. Sólo entonces, en un mundo transformado y más capaz de acogerlas, fué posible que los filósofos llevaran a su coronamiento sistemático estas ideas, convertidas antes en cosas vivas, concretas y en cierta forma encarnadas bajo la acción embrujadora de los poetas. Pero esta resurrección completa de un irracionalismo que ya había conocido los magníficos apogeos del neoplatonismo y del Renacimiento no se realizó sino en medio de muchos balbuceos y extravagancias.

BIBLIOGRAFÍA

KARL JOËL, *Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mystik* (1906).—E. CASSIRER, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance* (1927).—JEAN BLUM, *La vie et l'oeuvre de J. G. Hamann* (París, 1912).

IV

LA UNIDAD CÓSMICA

En el fondo de nosotros hay una verdad oscuramente adherida...; es que el hombre lleva en sí mismo las raíces de todas las fuerzas que ponen en obra al mundo, y que él constituye su ejemplar abreviado y su documento didáctico. Comprender es comunicar, es añadir al hecho sus claves, que nosotros poseemos en nuestro interior.

CLAUDEL, Arte poética.

La historia de la filosofía suele menospreciar a los "filósofos de la naturaleza", considerándolos como meros vulgarizadores del pensamiento de Schelling. Ninguna descalificación más injusta que ésta. Es inútil que nos planteemos cuestiones de prioridad; pero indudablemente, en muchos aspectos, un Baader o un Novalis, un Kielmeyer y hasta un Steffens fueron los iniciadores de Schelling; y no es menos cierto que la filosofía de Schelling no basta para explicar algunas de las más sorprendentes intuiciones de sus pretendidos "discípulos". Si el más poderoso constructor de sistema merece que se le llame el maestro entre aquellos que lo rodean y que aun sin conocerlo trabajan en la construcción del edificio filosófico de su época común, Schelling puede reivindicar ese título.

Pero, mejor que apegarnos a todas esas estériles delimitaciones de influencias y de filiaciones, importa que nos demos cuenta de que en este caso nos hallamos frente a una corriente de pensamiento original y fecundo, que fué la obra común y fragmentaria de varios espíritus, por lo demás muy diferentes. Es incontestable que ninguno de ellos fué el creador de una gran filosofía; y es que aquí nos encontramos en los confines del lirismo, del pensamiento puro y de actitudes propiamente religiosas.

La corriente de pensamiento que tuvo su expresión teórica en la filosofía de la naturaleza se manifestó a un mismo tiempo en los cuatro puntos cardinales de Alemania, en sabios de origen muy diverso y que no pertenecían todos a la misma generación. En su mayor parte habían pasado por las Facultades de medicina o de ciencias naturales, muchos por la Escuela de Minas de Freiberg, mientras que otros habían estudiado la teología luterana o habían vivido largo tiempo en familiaridad con los místicos católicos.

Berlín y Halle, centros de resistencia del racionalismo, cedieron el paso a otros focos, los mismos en que nació y triunfó el romanticismo poético: Jena, que por la cercanía de Goethe y la presencia de Ritter, de los dos Schlegel, de Schelling y Novalis, atraía a los jóvenes; Suabia, tierra mística a través de los siglos; Viena, donde el magnetizador italiano Malfatti iniciaba a sus discípulos en la teoría de los números, al mismo tiempo que en Prusia el noruego Steffens difundía las nuevas ideas. Pero fué quizá Baviera la que representó un papel más importante en la génesis de la filosofía de la naturaleza. Sus universitarios y sus médicos —por ejemplo el célebre Dr. Marcus de Bamberg— se contaron entre los primeros adictos a las teorías místicas.

En Munich vivió el más original de todos los pensadores románticos, el que puede ser considerado como inventor de la mayor parte de sus ideas: Franz von Baader. El pensamiento de Baader influyó tanto sobre Schelling como sobre los médicos magnetizadores, y sobre Schlegel y Novalis tanto como sobre Steffens. Nadie mejor que él representa el tipo del "físico romántico". Médico antes de cursar estudios geológicos en Freiberg, introductor de Saint-Martin en Alemania (precedido en esto por Matthias Claudius), amigo de Lavater, gran lector de los antiguos místicos, este hombre singular no fué ajeno a nada de lo que constituyó el movimiento original de su época. Inspector de minas, no fué simple hombre de gabinete, y su viaje a Rusia en 1822, terminado lamentablemente a causa de complicaciones de policía, debió de tener quién sabe qué fines diplomáticos. Su ascendiente fué considerable en el mundo católico de la Restauración: Lamennais y Montalembert, que fueron huéspedes suyos en Munich, experimentaron vivamente la fascinación que ejercía sobre cuantos lo trataban. Su magnífico perfil de medalla antigua, la majestad de un rostro animado por una viva llama, reflejaban una naturaleza infinitamente difícil de captar a través de sus escritos y de los testimonios de sus contemporáneos. El joven del *Diario íntimo* tiene todo el ardor ambicioso y volcánico del *Sturm und Drang*, y cuando, ya viejo, se casa en segundas nupcias con una muchacha muy joven, se nos muestra igual que como había sido a los veinte años: apasionado, misterioso, y tan insensible a la vanidad como accesible a ella había sido en su madurez. Su obra consiste en una multitud de tratados breves, oscuros y singulares, que enviaba a sus amigos, y en los que todo es fragmento, ojeada, intuición abrupta. Su lengua profética y llena de imágenes, muy parecida a la de Hamann, no siempre hace fácil la lectura de sus escritos esotéricos, en los cuales el problema del mal, de

la edad de oro y de la caída se mezcla constantemente con el estudio de la naturaleza, y la mística de los números con cuestiones lingüísticas.

También en Baviera, en Würzburg, enseñó —al igual que Schelling y Schubert— Johann Jakob Wagner. Jurista al principio, periodista durante algún tiempo en Nuremberg y luego profesor de filosofía, tuvo esa inestabilidad de espíritu, esa inclinación a pasar constantemente de una ciencia a otra, ese gusto por todas las ramas del conocimiento, que caracterizan a los filósofos de la naturaleza. Dejó obras sobre el calor y la luz, un vocabulario platónico, una teodicea, una teoría del Estado, obras de medicina y de matemáticas, una antología poética. Su *Mitología de la Antigüedad* (1808), obra en que se acerca a las investigaciones de Creutzer, de Goerres y de Kanne, contiene un vasto cuadro de la historia humana. Concebía la evolución de la humanidad y la de las especies animales o vegetales como dos series paralelas de tentativas frustradas: era preciso que en ellas se agotasen todas las posibilidades antes que pudiera alcanzarse la forma definitiva, o sea el hombre al fin de la evolución natural, y el cristianismo en el vértice de la historia. Soñaba con una futura edad de oro en que una cultura universal, de inspiración cristiana, se establecería en nuestro planeta. Basaba en los números sus tesis especulativas y afirmaba que la filosofía debía llegar a encontrar la ley matemática del mundo; pero al mismo tiempo consideraba el Arte y la Poesía como un culto en que se reflejaba bajo mil formas lo divino. Estas ideas, que están muy dentro del estilo de su época, son tanto más interesantes en el caso de Wagner cuanto que condenaba las tentativas poéticas de Novalis, de Tieck y de todos aquellos que, en su opinión, cometían el error de hacer prevalecer la música en las artes del lenguaje. Tras una vida bastante oscura, a la cual estuvo negado todo éxito exterior, y que se agotó en buscar una respuesta a todos los enigmas del mundo, Wagner se dió a sí mismo como epitafio esta frase a la vez orgullosa y humilde: "Aquí se han cerrado unos ojos a través de los cuales el universo se veía con amor y en toda su riqueza".

Johann Carl Passavant nos ofrece una imagen más pura y menos desordenada del universalismo romántico. Descendiente de una familia francesa reformada, que se había refugiado en Basilea en el siglo XVI y luego en Francfort en el XVII, se crió en un ambiente pietista. Cuando estudiaba medicina en Heidelberg, sufrió la influencia del mitologista Creutzer; fué iniciado luego en las matemáticas por Malfatti, en Viena, y en la nueva física por Kielmeyer, en Tubinga. Médico en Francfort, realizó curaciones

magnéticas; un largo viaje por Italia lo introdujo en las bellas artes y le inspiró por el catolicismo una simpatía que, sin llegar nunca a la conversión, tuvo enorme influencia sobre su evolución espiritual. En 1832 se estableció en Viena, donde trabajó por realizar una fusión de las diversas confesiones cristianas, concebida por él como un retorno de las comunidades reformadas al seno de un catolicismo revigorizado en las fuentes interiores. Se había interesado vivamente en los fenómenos de la clarividencia magnética, pero la última etapa de su vida fué un esfuerzo por interpretar la filosofía de la naturaleza en sentido cristiano. "Toda filosofía —afirmaba— debe depurarse y transformarse en teosofía, y toda ciencia en mística."

Entre los magnetizadores, hay todavía otras personalidades que representan, con matices originales, el tipo del sabio romántico. Dietrich Georg Kieser, profesor en Jena, dirigió el *Archiv für Magnetismus* en unión de Eschenmayer, natural de Suabia, profesor de medicina en Halle e historiador de las religiones. Nos dejó escritos acerca de psiquiatría y de anatomía y el *Sistema del telurismo* (1821), en el cual estudió la influencia de los fenómenos naturales y de los grandes ritmos de la vida terrestre sobre el cuerpo humano. Este verdadero médico romántico consideraba la enfermedad como un proceso regresivo que, de una fase superior, hace volver la vida humana a un nivel puramente animal. Después de él, el magnetizador más notorio fué el tirolés Josef Ennemoser, que vivió en Bonn y luego en Munich. Medio sabio y medio místico, charlatán a veces, escribió, entre otras cosas, una enorme *Historia de la magia* en que ambicionaba hacer la síntesis de la ciencia médica, de la teoría mística y de la filosofía de la naturaleza. Explica todos los fenómenos naturales a base de citas de Baader y Jacobi, de Paracelso, Campanella, Cagliostro, Swedenborg y Boehme. Recurre con predilección a los emblemas y a los extraños esquemas de los alquimistas, poniendo al comienzo de sus obras láminas complicadas en que se ven triángulos, circunferencias, ojos abiertos y soles radiantes que simbolizan las actividades del alma y sus relaciones con los ciclos cósmicos y los espacios inmateriales. La ciencia que Ennemoser bautizó con el nombre de "antropología" era a la vez ciencia del hombre y (puesto que la creatura humana resume en sí al universo) ciencia de la naturaleza. En él, la universalidad romántica linda con la vulgarización y con la más temeraria poligrafía.

Steffens y Oken prolongan en dos direcciones opuestas la filosofía de Schelling: el primero trata de corregirla en un sentido cristiano, y el segundo la inclina cada vez más hacia un panteís-

mo que anuncia ya la ciencia materialista de las generaciones siguientes. Fué el de Henrik Steffens un hermoso y rico temperamento de sabio contemplativo. Llegado de Noruega para hacer sus estudios en Jena, conquistado por Schelling, y más tarde por Werner en Freiberg, hizo su carrera en Alemania. Profesor primero en Halle, luego en Breslau —donde se convirtió al catolicismo para muy pronto apartarse de él— y finalmente en Berlín, Steffens compuso innumerables obras de ciencias naturales, de antropología y de filosofía moral, cuentos, novelas cortas y una inmensa autobiografía que es un cuadro animadísimo de la Alemania romántica, de su agitación interna, de su fermentación espiritual. Sus *Märchen* filosóficos, que no tienen gran valor literario, reflejan las ideas de Freiberg y de Jena, mientras que sus obras filosóficas afirman con claridad cada vez mayor la primacía de la persona humana y el deber de consagrarse a su perfección. Es el suave moralista de esta escuela sin suavidad.

Lorenz Okenfuss, llamado Oken, es todo lo contrario: violento, impetuoso, profético y aforístico, anduvo constantemente en disputas con sus colegas y con los poderes políticos. Su revista *Isis*, uno de los órganos del nacionalismo naciente que prepararon la guerra de Independencia, le hizo perder su cátedra de medicina en Jena, y Goethe, que no lo quería mucho, no hizo nada para librarlo del proceso en que fué condenado. Anduvo de aquí para allá durante mucho tiempo, enseñó en Zürich y en Basilea y acabó por obtener un nombramiento en Munich, donde riñó con Schelling y con Baader, como antes con Troxler y Schubert. Su filosofía de la naturaleza está redactada en aforismos breves y dogmáticos, en que el demonio de la analogía se entrega a orgías vertiginosas:

> Ya en el curso de los astros está prefigurado el acto supremo de la vida animal, la cópula. La creación misma no es otra cosa que un acto fecundante. Desde el origen está previsto el sexo, vínculo sagrado que mantiene a la naturaleza entera. Los que niegan el sexo no comprenden el enigma del universo...

Pero el más extraño e inquietante de los "físicos románticos" fué sin duda Johann Wilhelm Ritter, sabio místico de corta vida que fué amigo íntimo de Novalis y en torno al cual se formó una verdadera secta. Temperamento profundamente desequilibrado, presa de singulares fenómenos nerviosos, sujeto a un demonio interior que le dictaba, en un estado entre el sueño y la vigilia, chocarrerías y frases chuscas, Ritter representa, en las ciencias y en la filosofía romántica, más o menos lo que Novalis represen-

ta en la poesía: hasta su muerte precoz y su leyenda póstuma los hacen afines. Sin embargo, el "joven físico" era un ser infinitamente más turbio que Novalis, e incapaz de esa transfiguración de sí mismo y del mundo por la cual el autor de los *Himnos a la noche* se superó, liberándose de su propia erudición.

Como éstos son la mayor parte de los sabios que, en pos de los poetas, inscribieron, en una concepción del mundo renovada por los místicos, su apoteosis del sueño. Para comprender el lugar de elección que le asignan, tenemos que esforzarnos por entender, no digamos su sistema (ya que en estos grandes investigadores desordenados lo que hubo fué más bien intenciones e intuiciones, más bien una nostalgia de sistema que un sistema), sino el ritmo y la orientación de su pensamiento.

La naturaleza es, pues, un organismo animado y no un organismo divisible en sus diversos elementos. No se trata aquí de una simple comparación con la vida animal, sino de una intuición esencial, común a todos los que obedecen a la necesidad de reducir la multiplicidad de las apariencias a una Unidad fundamental. Si se la considera en el tiempo, la naturaleza aparece como un ciclo infinito en que toda existencia individual nace y muere, sin tener sentido más que por su subordinación al conjunto. En el espacio, la naturaleza abarca todos los fenómenos, cada uno de los cuales refleja y reproduce simplemente la vida total. Bajo la influencia de las teorías galvanistas, se considera la vida como una especie de circuito cósmico en que "los organismos individuales no son más que remansos que interrumpen la corriente para intensificarla. Lo que posee de vitalidad el individuo en cuanto tal lo toma de la vida universal, y es preciso que un trabajo continuo de asimilación y desasimilación —cuyos límites extremos son el nacimiento y la muerte— restablezca incesantemente el circuito interrumpido y encañe la corriente" (Ritter). La muerte propiamente dicha no existe: un individuo nace de otro; morir "es pasar a otra vida, no a la muerte" (Oken).

"El Todo (o el Absoluto) es lo único que vive —interpreta Baader—; cada individuo sólo vive en proporción a su proximidad al Todo, esto es, en la medida en que una *ek-stasis* lo arrebata de su individualidad."

Por consiguiente, la vida es la única realidad, y el movimiento eterno se identifica con lo divino. Pero este flujo eterno de la vida no carece de dirección, no se confunde con una fuerza ciega. "Todo lo que es perfecto en su especie debe elevarse por encima de su especie y convertirse en otra cosa, en un ser incom-

parable" (Goethe). El proceso evolutivo tiene una orientación, y el progreso de las vidas individuales permite creer que la vida entera se dirige hacia un fin último.

Aquí se insertan, en esta filosofía, las meditaciones sobre la Unidad primordial y la multiplicidad de los seres separados, por las cuales debe explicarse el estado actual de la naturaleza y de la humanidad.

La percepción de la unidad es una premisa que los románticos aplican al mundo exterior, pero que tiene su fuente en una experiencia absolutamente interior y propiamente religiosa. Este punto de partida es el de los místicos de todos los tiempos y de todas las escuelas, para quienes el dato primitivo es la unidad divina, de la cual se sienten excluídos y a la cual aspiran a volver por el camino de la *unión* mística. Los pensadores románticos, discípulos a la vez de los naturalistas y de los místicos, tratarán de explicar el proceso mismo de la evolución cósmica como el camino de retorno a la unidad perdida, y, para llegar a ella, recurrirán a mitos inspirados todos en la idea de la caída.

La existencia separada es un mal: debe de tener su origen en un error, en un pecado, que destruyó la armonía de los principios. "Toda existencia individual no es más que un reflejo incompleto del Todo, una tentativa imperfecta de representar en su pureza la Idea absoluta de la vida que, sin embargo, no puede ser realizada sino por la naturaleza en su totalidad", escribe, como naturalista puro, Christoph Wilhelm Hufeland. Pero Baader, pensador religioso, insiste en el estado anormal, "violento", en que se encuentra actualmente la naturaleza.

El proceso universal representa un estado intermedio entre la unidad original y la unidad recuperada. La humanidad, como todo lo que existe, comienza por olvidar la unidad de los orígenes; pero "cuando el desarrollo llegue a su término, volverá a sí misma y recordará esta unidad" (J. J. Wagner).

Y los románticos no se cansan de evocar *la* lengua primitiva, a partir de la cual se han diferenciado las diversas lenguas, *la* religión original, *la* sociedad, cuya disociación ha creado las creencias múltiples y los Estados. No sólo la historia de las especies animales y de la naturaleza entera, sino también la historia de la humanidad en su conjunto y la vida de cada uno de nosotros tendrán su explicación dentro de este mito: en cada cosa vive secretamente un germen de la unidad perdida y futura, al mismo tiempo que un principio de individuación y de separación. Pero como sólo la unidad es real, es inevitable la marcha de la vida hacia la reintegración. En nuestro universo sensible, todas las cosas

tienen una significación simbólica y son el reflejo, mitad luminoso y mitad oscuro todavía, de la realidad suprema. En todas las jerarquías de la creación se encuentra esta doble naturaleza de las cosas en forma de lucha entre dos tendencias contrarias.

Así, pues, lo que en Fichte era aún dialéctica pura, proceso del espíritu humano y del conocimiento, se convierte, para Schelling y los filósofos de la naturaleza, en la ley, en el principio mismo de la evolución. El ritmo fundamental de la naturaleza es exactamente el del esquema dialéctico: toda "polaridad", toda lucha de fuerzas antagónicas y complementarias, que sólo existen la una con la otra, se resuelve en una síntesis superior. La nueva realidad que así nace se encuentra, a su vez, en relación de polaridad con otra tendencia vital; de ahí una nueva síntesis, o bien, en la naturaleza, una nueva especie más elevada.

Entre todas las parejas de tendencias que constituyen la vida se establece una vasta analogía: al ritmo del día y de la noche corresponden, en otros planos, las oposiciones de los sexos, los principios de la gravedad y de la luz, de la fuerza y de la materia, etc. Pero una gran fuerza recorre toda la vida cósmica, ligando entre sí, y con el conjunto, a todos los seres existentes; esta fuerza, bajo la influencia de los descubrimientos magnéticos, recibe el nombre de *simpatía*.

Puede verse por ello hasta qué realidad concreta llevaron los románticos la idea ocultista de la analogía; esta acción misteriosa toma todas las formas posibles de la magia, y en particular de la mística de los números. Cálculos infinitos y sutiles ponen en relación la forma geométrica de los cristales con la marcha de las constelaciones, la circulación de la sangre, la reproducción de las células animales, los períodos geológicos o las etapas de la vida humana. Los números han representado siempre este papel en toda filosofía de la unidad y de la universal analogía; representan una fórmula espiritual, tanto de los cuerpos como de las almas, un principio de traducción y de equivalencias infinitas.

Hay números para la constitución fundamental de los seres —decía ya Saint-Martin—; los hay para su acción, para su curso, lo mismo que para su principio y su fin, cuando están sujetos al uno y al otro; los hay hasta para los diferentes grados de la progresión que les está fijada. Son como otros tantos límites en que se detienen los rayos divinos y se reflejan hacia su principio, no sólo para presentarle sus propias imágenes, sino también para tomar de allí la vida, la medida, el peso, la sanción de las relaciones con él; y hemos visto que ninguna de estas cosas puede existir más que en el primer principio de los seres.

Las ideas románticas sobre el proceso de la evolución cósmica encontraron fácilmente su expresión en este lenguaje. El Uno primitivo engendra la Dualidad, fórmula de la ley de polaridad que rige todo proceso natural. Geométricamente, el círculo y la elipse corresponden al Uno y al Dos, y la elipse tiende a reunir en uno solo sus dos focos para reintegrar el círculo primitivo.

Apoyándose en esta interpretación de la Trinidad y de la Elipse, y al mismo tiempo en los guarismos tradicionalmente atribuídos por el ocultismo a los diversos seres —cinco a la planta, siete al animal, nueve al hombre, etc.—, J. J. Wagner (en su *Filosofía matemática)* y Wilhelm Butte (en su *Aritmética de la vida humana)* se esforzaron por deducir las relaciones que regulan a la vez las estaciones, las grandes eras astrales, el crecimiento de los vegetales, la multiplicación de las especies animales, la estructura de las flores, la gama de los colores y de los sonidos. En todas partes se encontraban períodos análogos, y la estructura del universo entero se concibió como algo esencialmente *rítmico*. De ello se dedujeron concordancias entre los diversos órdenes de sensaciones, correspondencias entre las artes, y un Novalis no fué el último en asimilar las formas de la música a las de la arquitectura, las leyes de los colores a las de la prosodia. Sabida es la suerte que en Baudelaire y su descendencia iba a tener esta estética de las correspondencias.

Los "panvitalistas" modernos han tratado de echar mano de esta filosofía y de encontrar en ella los elementos de una doctrina semejante a la suya, que sería, por lo tanto, una religión de la Vida, opuesta al Espíritu (considerado como una fuerza extraña y hostil al proceso sagrado de la naturaleza). Esto es violentar curiosamente el pensamiento de los románticos. Porque si los románticos hablan de una vida universal que liga todas las existencias individuales, no hay que olvidar que, para ellos, el proceso evolutivo va de una harmonía original hacia una harmonía recuperada, y sobre todo que el principio de la vida se asimila al espíritu; el curso de la evolución no sólo está orientado, sino que lo está por el espíritu, y éste, lejos de ser un intruso o un huésped de última hora, devuelve poco a poco la naturaleza a la harmonía en que primitivamente estuvo con él.

Con la concepción neoplatónica del *animal-universo* renace la idea de un *alma universal* omnipresente, principio espiritual de todas las cosas, del cual son emanaciones o aspectos las almas individuales. Esta alma es la fuente de donde manan a la vez la realidad espiritual y el cosmos. Entre el plano trascendental de las

ideas y el plano de la naturaleza no hay ya un abismo, sino un lazo común. La naturaleza se asimila a una acción inconsciente de esta alma que se hace consciente en el espíritu humano, y que es la unidad indivisible, considerada bajo su aspecto creador. Es, con relación a la naturaleza, lo que el artista con relación a su obra. "Las cosas están en Dios como pensamientos que Él piensa... Reflexionemos sobre nosotros mismos y veremos que es así", decía ya un pensador anónimo del Renacimiento. El universo es otra manera de ser de la unidad, que, en vez de concentrarse en sí misma, se manifiesta y se desarrolla.

Para la mayor parte de los pensadores fué difícil escapar a la tentación panteísta, o cuando menos hacer inteligible la diferencia que quisieran establecer entre su pensamiento y el panteísmo. No se cansan de repetir que, si Dios está en todo, es al mismo tiempo el único *ser* verdadero: no como algo exterior al universo (presente en Él, desde luego), sino como su principio de vida, su centro, su *alma*. Indudablemente, Dios no puede renunciar a manifestarse y a conocerse a sí mismo en las cosas; pero no por ello hay una identidad entre el Todo cósmico y Dios.

¿Cuál es el puesto del hombre en este universo? Como todas las creaturas, el hombre es el símbolo, la imagen del Todo. Pero ocupa en él un lugar privilegiado. La gran analogía que rige la organización interna de la naturaleza hace del hombre, según la tradición ocultista, el *microcosmo* en que se refleja y resume el *macrocosmo*. Partiendo de la teoría del conocimiento, los filósofos de la naturaleza establecen el principio de que no podemos conocer sino aquello cuya analogía llevamos en nosotros mismos.

El hombre es la punta extrema, la corona de la evolución natural; debe comprender en sí cuanto le ha precedido, como el fruto comprende todas las partes anteriores de la planta. El hombre debe representar, en pequeño, el mundo entero.

Tal es la fórmula que Oken, el menos místico de nuestros pensadores, da de la preeminencia humana: el hombre se encuentra en el término de una evolución y, por consiguiente, lleva en sí toda la multiplicidad de ésta. Pero, ya en su diario de juventud, Baader había pasado con toda espontaneidad de esta dignidad del hombre, puramente biológica todavía, a una imagen poética y religiosa. El hombre, según él, no sólo "es un ser viviente en todo instante y nunca hay en él nada aislado ni separado del universo, pues todo es uno, todo vive en uno", sino que además refleja en

sí mismo la totalidad de la naturaleza y en ella encuentra a Dios. La analogía que hace de cada existencia separada un símbolo del organismo total tiene su correspondencia en la analogía que hace de nuestro espíritu el símbolo completo del universo; la naturaleza entera es

un audaz *poema* cuyo sentido, siempre el mismo, se manifiesta bajo apariencias siempre nuevas. Es una gran fábula que, en cada uno de los momentos perecederos del tiempo, se acerca a su moraleja, que es una, espléndida y admirable. Dichoso el mortal a quien un presentimiento ha traído algún conocimiento de esta magna significación, y que se ha estremecido al recibirlo. Le ha sido dado contemplar lo Invisible bajo sus velos... La ley natural del hombre... lo destina a percibir la voz de Dios, que resuena en todas las naciones, a leer y descifrar los jeroglíficos divinos.

El hombre mismo no puede hacer otra cosa que *acto poético:* adivinar, sentir y presentir en la naturaleza el gran ideal de Dios, y luego, por el acto y la palabra, imprimir en todo lo que está en él y fuera de él su ideal íntimo, que es la copia mutilada, impura y como desfigurada del ideal divino.

El hombre, microcosmo, imagen reducida del mundo revelado, es también, según la expresión de Ennemoser, un *microtheos;* algunos de sus actos, y en particular el acto poético, son reflejo de la acción divina. En este sentido puede haber una justificación de la existencia separada, que originalmente es un mal. Steffens iluminó este importante momento dialéctico con perfecta lucidez:

El misterio de la naturaleza... está expresado en su totalidad en la forma humana. El hombre ha sido producido desde el fondo del más remoto pasado del planeta; lleva en sí, como su destino propio, todo el destino del planeta, y junto con éste, el destino del universo infinito... La historia entera del mundo dormita en cada uno de nosotros.

Tal es el orden natural de sucesión de los fenómenos y de las especies, en cuyo vértice el organismo físico del hombre, su forma misma, representa el punto de perfección en que culmina el proceso evolutivo. Pero, por otra parte,

el mismo mundo exterior es un aspecto de nuestro ser interior. *Ese gran diálogo del Todo consigo mismo,* que se desarrolla *en cada uno de nosotros* de una manera particular y definida, *ése es el verdadero misterio.*

El espíritu del hombre, creatura separada, es el espejo más puro del universo y del Alma universal. Más aún, esta Alma no puede llegar a la consciencia y conocerse a sí misma sino en su imagen, que es el alma humana; pero no (y aquí interviene la

ética religiosa propia de Steffens) en el alma tal cual es, inculta y abandonada, sino únicamente en el hombre que ha sabido *llegar a ser lo que ya es.* Lo que debemos hacer es habituar nuestro oído para percibir el diálogo interior del Todo consigo mismo, alcanzar en nosotros mismos las regiones inconscientes, que son las de la semejanza divina.

De esta manera se justifica la existencia individual, que antes parecía condenada por esta mística de la unidad. Sin el hombre, sin su manifestación propia en el hombre, el Espíritu, dicen Schelling y sus amigos, no podría ser consciente de sí mismo: en efecto, no puede manifestarse y verse sino en aquello que es su imagen. Sólo que el hombre ha perdido su pureza de imagen divina: en su caída ha arrastrado a la naturaleza entera, y ésta, para su mirada enturbiada, no es ya el claro discurso simbólico de los orígenes. Pero si Dios ha creado el universo, manifestación suya, quiere que, en el término de la evolución, regrese a Él este universo; y, para que el retorno sea posible, es preciso que el hombre vuelva a ser "lo que ya es". Al salvarse de sí mismo, será el agente de la reintegración de todas las cosas, el *redentor de la Naturaleza.*

Gracias a este lugar otorgado al hombre y gracias a esta esperanza de un retorno a la harmonía primitiva, Baader, Schelling y otros pensadores dieron a las concepciones "vitalistas" de Herder una orientación teocéntrica que las modificó profundamente. Mientras qua para Herder el flujo de la evolución era eterno, infinito, y la naturaleza (dentro de la cual comprendía la historia) era la única manifestación divina, los románticos, inspirándose en Hamann y en los mitos ocultistas, restituyen al hombre, con tal de que sepa conquistarlos, unos poderes soberanos.

Este extraño destino del hombre, que podría redimir a la naturaleza y conducir a buen término su evolución, no es, sin embargo, la expresión de un "orgullo de la creatura" que se confiere a sí misma la dignidad suprema. No hay que olvidar que la historia del mundo empezó con una edad de oro, en que el hombre dispuso de poderes mágicos mucho más vastos, y que la caída fué obra del hombre mismo. Tal es la significación de uno de los mitos más singulares y más comúnmente admitidos entre los románticos: el del andróginо. Baader fué el primero que volvió a este mito, que se encuentra, bajo diferentes formas, en Filón el Judío, en Escoto Erígeno y en Boehme. Según él, el hombre, inicialmente creatura sin sexo, quiso procrear sin Dios y "se ima-

ginó" en la naturaleza animal. Dios, entonces, creó a Eva para impedir que el hombre cayese al nivel de las bestias.

Antes de la caída, el hombre se reproducía por ramificación, como un árbol, y la diferencia de los sexos es una enfermedad de desarrollo, inherente a la condición de los individuos mortales.

La desobediencia de la creatura dió origen al Tiempo, el cual la tiene ahora prisionera, y junto con ella a la naturaleza toda. ¿Qué medios se le han dado, entonces, para que se atreva a tener la esperanza de redimirse, de liberarse del tiempo y abolirlo?

Es preciso que el hombre descienda a su interior y encuentre ahí los múltiples vestigios que, en el amor, en el lenguaje, en la poesía, en todas las imágenes del inconsciente, pueden recordarle aún sus orígenes; es preciso que redescubra, en la naturaleza misma, todo aquello que, oscuramente, despierta en el fondo de su alma la emoción de una semejanza sagrada; es preciso que se apodere de estos gérmenes adormecidos y que los cultive.

Y entre ellos, no son los menos preciosos aquellos cuya presencia misteriosa nos revela el sueño. Porque nuestra aparente lucidez actual es una noche profunda, y la verdadera claridad ya no nos es accesible más que en los aspectos nocturnos de nuestra existencia.

BIBLIOGRAFÍA

H. Kern y C. Bernoulli, *Romantische Naturphilosophie* (1926) (selección de textos de los filósofos de la naturaleza).

V

LOS ASPECTOS NOCTURNOS DE LA VIDA

Cosa inaudita: dentro de uno mismo es donde hay que ver lo exterior. El profundo y oscuro espejo está en el fondo del hombre. Ahí está el terrible claroscuro. La cosa reflejada por el alma es más vertiginosa que la cosa vista directamente. Es más que la imagen: es el simulacro, y en el simulacro hay algo espectral... Al asomarnos al pozo que es nuestro espíritu, divisamos en él a una distancia de abismo, en un estrecho círculo, la inmensidad del mundo.

VICTOR HUGO

Todo el empeño de los románticos tiende a rebasar las apariencias efímeras y engañosas para llegar a la unidad profunda, la única real, de manera que se esfuerzan por encontrar todo lo que en nosotros puede sobrevivir de nuestros poderes anteriores a la separación. Si para ellos tienen un valor privilegiado la poesía o las matemáticas, la imaginación creadora o el "sentido interno", es porque en estas cosas ven los diversos medios de que disponemos para llegar a nuestro primer estado de comunicación con el universo divino, o, si no, las manifestaciones de una región que, en nosotros, es "más profunda que nosotros mismos", una región donde ese estado subsiste a pesar de la caída. Que nuestras ciencias y nuestras artes mágicas nos confieran la posesión de ese misterio interior, y seremos nuevamente los reyes que fuimos.

La psicología de los filósofos de la naturaleza será incomprensible si no se la integra dentro de ese mito. Lo que ellos pretenden no es analizar el papel de las diversas facultades que vendrían a componer el mecanismo humano, puesto que sostienen, justamente, que ni el universo, ni mucho menos el hombre, son máquinas formadas de piezas sueltas. El hombre-microcosmo fué en el principio un organismo perfecto, dotado de un solo medio de percepción, el *sentido interno* o *sentido universal*. Según la doctrina ocultista, ese sentido conocía el universo por analogía: como el hombre era aún semejante a la naturaleza harmoniosa, le bastaba sumergirse en la contemplación de sí mismo para alcanzar la realidad, de la cual era un reflejo purísimo. Aun en el estado actual subsiste en nosotros ese sentido, y aunque borroso y fragmentado, hasta él debemos descender si queremos llegar a un conocimiento verdadero. Es análogo a la fuerza dinámica que —según lo demuestra el magnetismo— preside a la naturaleza: se mani-

fiesta en todos los estados de hipnosis, de magnetismo, de sonambulismo, de exaltación poética, en una palabra, en todos esos estados de abandono al ritmo mismo de la naturaleza que se pueden llamar *éxtasis*.

La *ek-stasis*, según la etimología a que se complacen en acudir estos místicos, nos saca *fuera de* nuestro estado habitual para restituirnos momentáneamente a una existencia diversa. Por lo demás, esto no quiere decir que todos los estados de consciencia disminuída sean forzosamente superiores. Sólo son válidos aquellos que nos raptan de nuestra prisión material, de la naturaleza tal como ha quedado después de la caída, para devolvernos a nuestra antigua harmonía con la naturaleza primitiva.

En un tratado de 1828 sobre el "sentido interno", Baader insiste en la objetividad de las sensaciones que, en vez de venir desde fuera a nuestros órganos, proceden del centro de nosotros mismos; según él, es erróneo tomar como percepciones "oscuras y sin objeto" esas sensaciones generalmente tan vívidas que se producen en los estados de la clarividencia magnética, así como en el entusiasmo poético.

Ese sentido interior, y no el que copia lo externo, es el que ilumina la marcha del genio; y *todo artista, todo auténtico poeta es un vidente o un visionario;* cada poema, cada verdadera obra de arte es el monumento de una visión.

En términos casi idénticos, Passavant había hecho una comparación semejante entre la visión magnética y el acto poético; sino que, preocupado siempre por las interpretaciones religiosas, había prolongado la analogía hasta llegar al rito: el magnetismo, que es al principio una fuerza orgánica, pero que se transforma en fuerza espiritual cuando se le orienta en ese sentido, acaba, según él, por ser el órgano de una visión divina. Y la visión divina es también el objeto que se propone el culto en la religión católica; rito y sacramento constituyen una magia sagrada, gracias a la cual la naturaleza viene a convertirse en órgano del Espíritu. Otro tanto ocurre con la de hechicería poética: "*El poeta es esencialmente un vidente;* la poesía es profecía, visión extática del pasado, del porvenir, de la totalidad". Como se ve, la famosa carta de Rimbaud tuvo sus precursores en el romanticismo.

Pero en la fase actual de la evolución humana, esos estados de éxtasis ya no son sino raros instantes, reservados a unos pocos seres privilegiados. No siempre fué así, y la psicología romántica suele interrogar a la historia del espíritu humano sobre las causas

de esta pérdida de nuestros poderes y sobre la posibilidad de reconquistarlos.

Así, al *espíritu* moderno, que divide y construye, J. J. Wagner opone el *sentido* antiguo, que obra inconsciente y ciegamente, pero que percibe de manera inmediata el "gran encadenamiento de las cosas". Nosotros hemos perdido esa visión indivisa al aislar las diversas facultades del conocimiento; pero cuando lleguemos a la etapa final de nuestro progreso, alcanzaremos una forma nueva y superior de contemplación. La ciencia ha comenzado por alejarnos de la única realidad, pero, justamente en su forma más abstracta, puede devolvernos la percepción de la unidad del universo: al llegar a su punto de perfección, los matemáticos podrán captar el principio de la arquitectura cósmica. De manera que el camino para recobrar el sentido universal de los orígenes no consiste en renunciar a todas las conquistas del espíritu humano, sino en llevar nuestras ciencias analíticas hasta un punto en que por sí solas recuperen la unidad.

Para los románticos, el alma no puede ser sino el lugar de nuestra semejanza y de nuestro contacto con el organismo universal, la presencia en nosotros de un principio de vida que se confunde con la propia Vida divina. Y, como nuestra psique consciente es la psique posterior a la separación, encerrada en sí misma, será preciso postular otra región de nosotros mismos a través de la cual la prisión de la existencia individual se abra a la realidad. En efecto, lo que las facultades de nuestro ser consciente —sentido y razón— conocen con el nombre de realidad objetiva no es lo Real. Esto último, que se confunde con la vida, solamente puede alcanzarse en nuestro interior, en el *Inconsciente*.

La noción de inconsciente no era desconocida en el momento en que los románticos le dieron esa importancia. Tanto en Leibniz como en Herder desempeña un papel considerable, aunque sin tener nunca aquel valor predominante. El inconsciente de los románticos no es ni una suma de los antiguos contenidos de la consciencia olvidados o reprimidos (Freud), ni una consciencia larvaria (Leibniz), ni tampoco una región oscura y peligrosa (Herder). Es la raíz misma del ser humano, su punto de inserción en el vasto proceso de la naturaleza. Sólo por medio de él nos mantenemos en harmonía con los ritmos cósmicos, y fieles a nuestro origen divino.

Lleno de entusiasmo tras unas experiencias en el campo del magnetismo animal, Ritter escribía a Baader:

Creo haber hecho un descubrimiento de importancia: el de una consciencia pasiva, de lo Involuntario. Se suscita este estado por medio de preguntas y por medio del recogimiento... Muchas cosas no se explican sino así: la amistad, el amor..., el poder de la imaginación. Todo lo que uno imagina es real; y a ello precisamente se debe que esto no tenga *para nosotros* más que una realidad a medias, de la misma manera que una tercera parte tiene para nosotros menos realidad que nosotros mismos... Todas nuestras acciones son de la especie del sonambulismo, es decir, respuestas a preguntas; y somos nosotros quienes interrogamos. Cada quien lleva en sí su sonámbula, de la cual es magnetizador... *Dios en el corazón:* este fenómeno es absolutamente sonambúlico. El estado de vigilia no conserva de ello ningún recuerdo.

Lo que Ritter descubre con tanta alegría, esa respuesta interior a nuestra interrogación, capaz de dictarnos nuestros actos y nuestras imaginaciones, no puede ser una "facultad" de nuestro ser individual: es una presencia en nuestro corazón, presencia sagrada y poderosa de algo que nos sobrepasa infinitamente. Sorprende que Ritter recurra en este caso a la expresión de los místicos —Dios presente en el corazón—, y afirme a la vez que nuestra consciencia habitual carece de todo poder sobre esas regiones interiores y que ni un solo recuerdo conserva de lo que ocurre. Eso es, en efecto, lo que todos los místicos han experimentado, y lo que el autor anónimo de la *Theologia deutsch* explicaba, a fines del siglo XIV, con una claridad perfecta:

Los dos ojos del alma humana no pueden desempeñar a un mismo tiempo su tarea: si el alma quiere ver la Eternidad con su ojo derecho, es preciso que el ojo izquierdo se abstenga de toda acción, que renuncie a ella y se comporte como si estuviese muerto. Si luego el ojo izquierdo quiere realizar su tarea respecto al exterior, es decir, ocuparse en el tiempo y en la creatura, es preciso impedir que el ojo derecho continúe en su tarea, es decir, en su contemplación.

Joubert decía con más sencillez: "Cerrad los ojos y veréis". Y Claudel: "Antes de abrir los ojos ya lo sé todo de memoria".

Románticos y místicos conocen la misma sensación de una doble existencia en nosotros, de una conversión necesaria hacia una u otra de esas existencias; pero hasta aquí llega la semejanza. El Inconsciente de los románticos no es más que el *Grund*, la *scintilla*, el *centro* de los místicos, esto es, una simple parte de nuestro ser individual. Pero, por lo demás, dista mucho de estar apartado de la naturaleza y vuelto íntegramente hacia el Espíritu. Lo que percibimos en él es justamentte el paso del flujo cósmico a través de nosotros; es, según la expresión de Steffens, "el oscuro diálogo del Todo consigo mismo". Esta región interior de

nuestro ser, a la cual descienden las imágenes y las ideas que olvidamos, y de donde suben nuestros actos y nuestras inspiraciones, es a la vez la vida misma de la naturaleza creadora, en la cual estamos completamente sumergidos.

Así, junto al claro discurso que llamamos vigilia, continúa el hilo de otro discurso apagado... El olvido no es otra cosa que la caída en la infinita profundidad de esas tinieblas. Pero la vida humana está hecha de alternancias: así como el sol sale y se pone, así la consciencia se abisma en su propia noche, no como en un caos vacío, sino *en toda la plenitud de su vida oculta*... El sueño es el profundo retorno del alma a sí misma (Steffens).

Según Herder, esa noche en que el alma baja a templarse periódicamente está cerrada a nuestra investigación consciente por "una sabia disposición de la naturaleza maternal", pues nuestro espíritu consciente no soportaría su vista. Los románticos ya no piensan así; por el contrario, según ellos, todo lo que llegamos a conocer de las imágenes que pueblan ese mundo profundo es infinitamente precioso.

El genio existe en los momentos en que la omnipotencia de la naturaleza inconsciente y las profundidades nocturnas e inaccesibles de la existencia dejan caer sus velos y se revelan en el estado de vigilia. La inspiración une la plenitud de la noche y la claridad del día, el misterio de lo inconsciente y la regla de la consciencia. Esto parece muy natural a cierta visión interior, aunque siga siendo absolutamente inexplicable para la razón (Steffens).

Es difícil entender exactamente esta concepción de nuestra vida psíquica si no nos fijamos en las ilaciones esenciales del espíritu romántico. Como es una vida única la que reina en todas las cosas, en la cual Dios está siempre presente; como el hombre no es un ser aislado, un individuo cerrado frente a una naturaleza objetiva; como lleva en sí la semejanza perfecta y la realidad total del Animal-Universo, es *en sí mismo* donde podrá captar lo real. De ahí también que la fuerza dinámica que es el lazo vivo del cosmos pueda ser a la vez el agente de nuestra formación fisiológica y la fuente de nuestras más altas inspiraciones.

No hay nada de contradictorio en esto para un espíritu romántico: nuestra vida orgánica y física es uno de los aspectos de ese Inconsciente que se asimila a la vida universal, y del cual emanan asimismo las realidades espirituales. Por otra parte, el mito de la caída del hombre y de una lenta reintegración operada a lo largo de la historia da una nueva justificación, en el plano psicológico, a esta coexistencia de opuestos: en efecto, si es ver-

dad que sería mejor que la humanidad hubiese permanecido en el paraíso original y en el conocimiento global a través del inconsciente primitivo, también es verdad que la caída creó un estado de hecho con el cual debemos contar ahora. Puesto que estamos colocados en la existencia separada y por lo tanto en la vía de la consciencia, es inútil tratar de retroceder: no recuperaremos la harmonía primera sino llevando a cabo el proceso de la historia, es decir, dirigiendo el progreso de la consciencia, de tal suerte que llegue a transformarse en una especie de "super-consciencia".

Más tarde precisaremos lo que aquí sólo entrevemos, a saber: que lo que los románticos quieren no es abandonarse sin resistencia al Inconsciente creador (puesto que ya no podemos participar de él sino imperfectamente), sino apoderarse de él, elevarlo a la consciencia, en la medida de lo posible, hasta el día en que una magia superior consume la reconciliación final. Esta reconciliación, prefigurada por la creación poética, será la reintegración, el Fin harmonioso de los tiempos, el advenimiento de lo Intemporal.

Sin embargo, ya durante nuestra existencia, nuestra propia vida psicológica lleva el reflejo de nuestra doble participación en la vida separada y en la Vida total, pues la vemos gobernada por un centro individual (que se suele identificar con el cerebro) y por un centro situado en el universo (cuyo punto de incidencia dentro de nosotros podemos ver en el sistema ganglionar). Consciente e Inconsciente son, de esa manera, un aspecto de la gran "polaridad" que ordena todo el proceso de la vida según las tendencias a la separación y a la reunión.

La alternancia de vigilia y sueño es la expresión más asombrosa de nuestra inserción en la vida cósmica y de esa analogía rítmica que es el lazo universal. Enclavados en el universo material por toda suerte de "influencias telúricas", somos prisioneros, pero prisioneros cuyas cadenas mismas son la promesa de una libertad y de una harmonía futuras. El sueño es producto de la tierra; la vigilia, del sol.

Durante la rotación diaria de la tierra sobre su eje, una mitad del planeta es telúrica y la otra solar: la misma alternancia aparece en la vida humana, que coincide —puesto que de ella resulta— con la alternancia más general de la vida terrestre (Kieser).

El sueño no es, pues, "la simple negación de la vida de vigilia"; es tan autónomo como ella, y la relación entre uno y otra es como la del polo negativo con el polo positivo del imán. Por

lo demás, el sueño y la vigilia eran en el principio menos distintos que ahora, y el estado de nuestros primeros antepasados se parecía a un sonambulismo imperfecto. El polo telúrico era el dominante en los primeros tiempos de nuestra existencia en la materia. Fué ésta la época de los videntes, de hombres pasivos y contemplativos, como esos que el Oriente actual opone todavía a nuestro tipo occidental, activo y cerebral. A un mundo exclusivamente telúrico, en que dominaban la imaginación y el sentimiento, ha sucedido en el curso de los siglos el mundo solar de la consciencia y de la razón; pero, mientras el siglo XVIII veía el progreso en la dirección de un imperio cada vez mayor de la luz consciente, los románticos lo buscan en un enlace de ambas influencias: allí será el apogeo humano.

En el sueño, el alma está en más estrecha comunidad con el organismo total de la naturaleza, y al mismo tiempo con la vida de su propio cuerpo. Periódicamente, el hombre se retira de su orientación cerebral para volver a su primer estado terrestre, y "renueva ahí su vida de embrión" (Passavant). Apartado de las impresiones de los sentidos y de la razón, está entonces más próximo a ese *sentido universal* que lo situó primitivamente en relación con la naturaleza. Está como puesto en el corazón de la naturaleza; al cerrarse a las cosas, al negarse a percibirlas por sus medios habituales, se encuentra milagrosamente en correspondencia con ellas. Los místicos conocieron bien esta experiencia, en la cual la renuncia a sí mismo y al universo da la posesión del universo. Meister Eckhart dice:

> Mientras yo sea esto o aquello, o tenga esto o lo otro, no lo seré todo ni lo tendré todo. Despréndete de ti mismo, de suerte que ya no seas ni tengas esto ni aquello, y serás en todas partes. Así, cuando no eres ni esto ni aquello, lo eres todo.

En otro lugar precisa su idea, y, cualesquiera que sean las diferencias que convenga señalar entre un místico cristiano y los filósofos de la naturaleza, no deja de encontrarse en él la misma orientación hacia la unidad, el mismo desprecio por la existencia separada:

> El alma llega a la pureza cuando se purifica de una vida fragmentada y entra en una vida unida.

Desde luego, la *unión* de que habla el místico dominicano es pura contemplación espiritual, un apartarse de los sentidos y de la naturaleza y un convertirse totalmente a Dios, que está en nos-

otros y que en nosotros manifiesta su presencia. En cambio, los filósofos y los magnetizadores, si buscan los estados de menor percepción exterior y de actividad disminuída del yo consciente, es para abandonarse a todas las vibraciones que puedan llegarles de la unidad *cósmica*, tal como un harpa, según la hermosa comparación de Schopenhauer, "hace eco a los sonidos ajenos no cuando está tocando, sino cuando descansa, colgada en la pared".

Y, por consiguiente, si en el sueño el alma se encuentra más cerca del Alma del mundo (o si, para decirlo con palabras de los neoplatónicos, la sede de los sueños es el Alma del mundo, presente en su totalidad en cada alma particular), el sueño es una prefiguración de la muerte. Las sensaciones "centrales", que vienen del interior, y a las cuales concede Baader un derecho tan grande a la objetividad, las "de los sueños, de las enfermedades y de los éxtasis están estrechamente emparentadas con la clase de sensaciones que nos aguardan después de nuestra muerte terrestre". Si durante toda nuestra vida hemos estado constituídos por una doble tendencia a la individualidad y a la unidad confundidora, la muerte no puede ser otra cosa que la disolución final de la individualidad, el cumplimiento de nuestra aspiración a reincorporarnos en el Todo, y los sueños son un primer anticipo de esa reincorporación.

Esta comparación entre el sueño y la muerte no data del romanticismo; se sabe que ya Homero los llamaba hermanos. Pero se pueden dar a esa analogía muchos sentidos distintos. Para los "primitivos" de Lévy-Bruhl, el sueño es un verdadero viaje al reino de los muertos, en que el alma, liberada, va a visitar a los espíritus; éste es el sentido más literal; pero los racionalistas dicen, en resumidas cuentas, que tanto durante el sueño como después de la muerte, la nada nos devora; lo que desaparece entonces es lo que nos constituye por completo, esto es, nuestras facultades diurnas.

Ahora bien, tanto para el romántico como para el místico, el silencio de esas facultades es justamente la condición misma de nuestro modo de existencia más auténtico. En el sueño o muerte de la percepción sensible, en el desvanecimiento de la razón, es donde podemos acercarnos al único conocimiento importante: el de Dios, el del cosmos, y unirnos a ellos gracias a la muerte de todo lo que de ellos nos separaba.

No todos los filósofos de la naturaleza ven con la misma claridad y la misma osadía la necesidad de otorgar a la vida nocturna ese lugar privilegiado. Muchos de ellos siguen bajo la influencia

de la psicología de la época anterior, aun cuando en el terreno de la metafísica y de la física se apartan del todo, y muy conscientemente, de sus predecesores. Aquí y allá, se repite aún que el soñar es un estado intermediario entre el dormir y la vigilia, una mezcla de dos modos de consciencia, favorecida por un dormir todavía imperfecto o por los primeros movimientos de los sentidos que comienzan a despertar.

Esos titubeos, esas supervivencias e inconsecuencias no reflejan la verdadera filosofía romántica del sueño. Encontraremos ésta en toda su amplitud en Troxler, en Schubert y en C. G. Carus; pero muchos otros filósofos, sin consagrar al tema la misma atención que esos tres grandes exploradores, se aventuraron en audaces viajes por el reino de los sueños. El biólogo Treviranus ve en el sueño de todas las creaturas vivas, y hasta en el de las simientes vegetales, la presciencia de su desarrollo futuro.

Algunos se han preguntado si el grano de trigo, que lleva en sí el germen de la raíz, del tallo, de la hoja y de la espiga, puede soñar en convertirse en raíz, tallo, etc., y hacerse consciente de aquello que, oculto en él, puede llegar a desarrollarse. Es seguro que el grano de trigo tiene consciencia de ello, y que realmente *lo sueña*. Es posible que tal consciencia y tales sueños sean bastante oscuros. Pero sin esa consciencia y esos sueños, no hay vida.

Así, pues, el sueño se concibe como el estado de consciencia imprecisa en que se presiente de manera oscura todo el proceso inconsciente del desarrollo fisiológico, como el instante del contacto más inmediato, en el ser orgánico, con la acción de la vida que anima a todo el universo.

La cuestión del papel que desempeñan en el sueño la imaginación, la razón o la voluntad sigue preocupando a los espíritus, y también en este caso los románticos olvidan a menudo, en sus tratados de psicología, su premisa del alma indivisible, para volver a la rutina del siglo XVIII. No obstante, coinciden en general en considerar como fuerza generadora de los sueños a la imaginación creadora, la cual, para muchos de ellos, se confunde con el "sentido interno" o "sentido universal", vestigio de nuestros primeros poderes. Passavant afirma que este sentido interno no se limita a reproducir los datos exteriores, sino que es esencialmente inventivo y creador. Al quedar abolidas las categorías de tiempo y espacio, nos encontramos ligados de nuevo al cosmos por el sentido original, el cual tiene, en sueños, las mismas facultades de previsión y de visión a distancia que poseen todas las formas de éxtasis.

La doble naturaleza, a la vez corporal y espiritual, de esta potencia creadora es rasgo común del sueño y de la poesía. El sueño nos permite sumergirnos en las fuentes mismas de la vida fisiológica y coincidir con la fuerza productiva, siempre una y la misma, que da origen a las fuerzas de la naturaleza igual que a las imágenes psíquicas. Gracias al sueño podemos descubrir la más profunda de todas nuestras analogías, de todas nuestras concordancias rítmicas con la naturaleza; podemos comprender cómo el acto creador del poeta, que él toma por un acto de su yo, es el mismo acto que crea a los seres vivos. Baader lo expresa de manera curiosa en una carta de 1820, en que habla de un "anhelo" en forma de fresa, que parece madurar cada año en la estación de los frutos. Hay aquí muchos elementos para satisfacer la creencia de un romántico en las influencias ejercidas por los ritmos naturales.

Se comprende que esta función de nacimiento es un producto orgánico con el mismo título que una fresa, y que el mismo principio natural que forma las fresas ha formado también esa función... Pero ¿no se puede decir otro tanto de todas las imágenes psíquicas verdaderamente geniales que crea el poeta, el artista, el soñador? ¿Y no llegamos así a una teoría satisfactoria sobre toda formación productiva que viene del hombre, *o que, mejor dicho, se verifica en el hombre?*

Esta extraordinaria concepción del papel del inconsciente en la creación poética y en el acto ajeno que "se verifica en nosotros" ¿no coincide acaso con la experiencia que medio siglo más tarde opondrá Rimbaud a aquellos que "se proclaman los autores" de sus obras?

Yo es otro; si el cobre se despierta clarín, no es culpa suya. Esto es evidente para mí. Asisto al brotar de mi pensamiento: lo contemplo, lo escucho; arranco un acorde con el arco: la sinfonía se agita en las profundidades o aparece de un salto en la escena.

Sólo que, para Baader, la creación poética no es un hecho aislado: se asimila al nacimiento de las imágenes del sueño, a la constitución de todos los seres y de todas las formas de la naturaleza; es un fragmento de la vida creadora, presente en todas las cosas y una misma en los cuerpos y en los espíritus.

Naturalmente, quienes atribuyen al sueño esa originalidad y esa autonomía con respecto a la vigilia admiten que los sueños que tenemos al empezar a dormir son los menos puros y los menos importantes. Contra lo que sostienen los sabios del siglo XVIII (y también la mayor parte de los psicólogos modernos), los sue-

ños no son una forma imperfecta de la consciencia diurna, mezclada aún —o ya mezclada— con la consciencia dormida. Cuando el hombre está más profundamente dormido es cuando nacen los sueños proféticos, las visiones a distancia, y cuando el sentido universal goza de la plenitud de sus poderes. Las experiencias introspectivas de Hervey de Saint-Denis demostrarían la afirmación de que los sueños de la primera parte de la noche y los de la mañana, de los cuales casi siempre nos acordamos, son infinitamente menos extraños, menos ricos y menos originales que los de la noche profunda.

Es una locura pretender explicar los sueños, la parte positiva del dormir, partiendo solamente del estado de vigilia, según ese método de exégesis psicológica que no veía en los sueños sino las ideas y las imágenes del día, reprimidas a medias.

Porque "la reflexión que pretende captarse a sí misma partiendo de sí misma, la consciencia que no cesa de reflejarse en sí misma, produce una vigilia excesiva, una separación *mórbida* de lo más puramente positivo que hay en el dormir... De este modo la consciencia mórbida de los tiempos modernos es también un semi-dormir, una ensoñación crepuscular" que no es el verdadero dormir, sino su caricatura.

Estas líneas de Steffens, que se dirían escritas ayer y dirigidas contra el freudismo, son, en efecto, el extremo antípoda de la doctrina de Freud. A quienes consideran como sano y normal un estado de consciencia que basta simplemente para asegurar un honesto comportamiento social, se opone la condenación del romántico: lo mórbido, según él, no es la influencia del subconsciente, sino la orgullosa consciencia de los tiempos modernos, que pretende reducirlo todo a ella, con detrimento de nuestros demás poderes, de nuestros demás lazos con lo real, lo mismo las angustias metafísicas que los actos espontáneos, lo mismo los sentimientos autónomos que los sueños poéticos. Vivir sólo en lo consciente es simplificarse hasta el absurdo y reducir nuestro ser, tan rico en posibilidades y en premoniciones veladas, a una serie de actos jamás comprendidos; pues esa consciencia vuelta hacia afuera y obstinada en negar todo lo que no es ella viene a ser lo contrario de la verdadera comprensión. Esta última participa de todo el ser y dispone de poderes de aprehensión infinitamente más tenues y misteriosos que los de la inteligencia.

Hay aún más para Steffens: la consciencia de la vigilia ha acabado por entreverarse en nuestros semi-sueños, y así nacen esas figuraciones, propias del hombre moderno, que no pueden ilustrarnos acerca de la verdadera naturaleza del sueño.

Este estado de vigilia en sueños es lo que impide el verdadero soñar interior, el profundo retorno del alma a la plenitud de su existencia interior, del mismo modo que el soñar en pleno día, puede perturbar el estado de vigilia. Tales perturbaciones están indisolublemente ligadas y no permiten a la profundidad infinita del Todo arrojar su luz sobre la existencia individual de la vigilia, ni a la riqueza infinita de la existencia individual iluminar a su vez la profundidad nocturna del dormir. La significación profunda de la existencia queda así sofocada, y nuestros sueños de ahora son sueños superficiales. *No comprendemos el estado de vigilia, y, por consiguiente, tampoco el dormir.*

Quien ha simplificado y empobrecido su propia vida se cierra a toda comprensión verdadera, y nada hay más natural, puesto que, para los románticos, existe un estrecha interdependencia entre todos los estratos del ser: quien deja que se debilite uno u otro enferma en la totalidad de su persona; por eso los médicos de la época no se cansan de repetir que sólo hay enfermedad del hombre, no de tal o cual de sus órganos. Nuestro primer deber es conservarnos completos, y la atención a la vida nocturna es lo mejor que nos confirma esto.

Quien ha reparado en sus propios sueños habrá experimentado cómo al lado del mundo real existe un mundo particular de lo imaginario. ¿Quién no ha visto, en estado de vigilia, hombres o paisajes, o vivido aventuras que le parecen ya conocidos?... ¿Quién no se siente transportado en sueños a situaciones y a sitios que no reconoce sino de acuerdo con sus sueños? Y sin embargo, una clara consciencia le advierte que se halla en un mundo distinto del de la vigilia, cuyas imágenes, aunque indudablemente originadas en el mundo diurno, están sin embargo encadenadas, de unos sueños a otros, por una continuidad particular. Esos sueños, a menudo muy separados por el tiempo, van acompañados de una sensación especial, de un profundo bienestar; como si nos sintiéramos excepcionalmente liberados de todas las trabas de la vigilia. Durante mi vida entera he tenido esa experiencia.

Esta hermosa página merecía ser citada por extenso, pues pocas hay que expresen con tal sinceridad y con tan valiente hondura la experiencia del sueño propia de todo verdadero romántico, para quien es absurdo, superficial y aun peligroso el ver en los sueños simples residuos del estado de vigilia. El sueño es revelador, pero revelador *poéticamente*, porque el sentimiento especial, la euforia que en él experimentamos, nos persuade —no con una persuasión lógica sino con una convicción espontánea— de que el mundo entrevisto existe, de que este mundo constituye una forma esencial y entrañable de nuestra existencia más auténtica. Somos nuestros sueños tanto como nuestra vigilia. Explicar los sueños a partir de la consciencia diurna es cometer un acto

bárbaro, es condenarse a falsear su sentido y sobre todo su calidad. Si junto a las líneas citadas de Steffens ponemos todo lo que sobre este tema se escribió en el siglo XVIII, y aun lo que acerca de ello dijeron los demás filósofos de la naturaleza, tendremos que llegar a la conclusión de que sólo Steffens posee un sentido concreto y delicado de esa calidad especial de los sueños, de ese algo que los hace absolutamente diferentes de la vigilia. Steffens es el único que hubiera podido citar las palabras de Nerval: "No hay que ofender el pudor de las divinidades del sueño".

Aunque sin la misma delicadeza, también Baader tuvo una noción clarísima de la particularidad absoluta del sueño y de su analogía con la poesía. En su diario de juventud encontramos una preocupación muy viva por el lenguaje de los sueños, por su expresión a través de imágenes. "*Las imágenes hacen bien al alma.* Son su alimento específico." Agradables o dolorosas, se nos imponen durante largo tiempo; Baader ejemplifica esto con un sueño que, después de haber sufrido una ofensa, le reveló su verdadero sentimiento: "Mi alma me pintó a su antojo la imagen completa; y lo que no había percibido totalmente ayer a causa de mi irritación, la fría venganza, que evidentemente era todavía en mi alma un oscuro deseo, fué llevado a cabo en mi sueño". Baader descubre así no sólo el papel que representan los sueños en la vida personal, en lo cual se acerca a ciertos postulados psicoanalíticos, sino que, llegando más lejos, observa la predilección del alma por un lenguaje no analítico, sino metafórico. Schubert desarrollará esta idea, que luego expondrán, hasta la saciedad, hombres como Kieser y Ennemoser.

Para la pregunta ya formulada por Heráclito: ¿Acaso no son nuestros sueños un dominio individual, incomunicable, y nuestra vigilia un dominio común, sobre el cual estamos de acuerdo?, existen dos respuestas posibles. Una consiste en admitir que el sujeto se encuentra frente a un universo objetivo, conocido mediante una simple copia; en este caso, el mundo de las sensaciones, que a todos nos es común, es por ello mismo más *verdadero* que el mundo cerrado, individual e ilusorio de los sueños. Tal era la respuesta de los filósofos del siglo XVIII.

La otra respuesta —que coincide con la concepción romántica— afirma que el mundo llamado "objetivo" es simplemente un plano convencional sobre el cual nos entendemos, un plano que "establecemos" para la comodidad de nuestras relaciones humanas, mientras que el mundo de los sueños proviene de nuestro interior y nos *es* realmente común a todos, porque todos par-

ticipamos de él o porque en él participamos de la Realidad universal.

Pero, con esto, los filósofos de la naturaleza no han definido aún suficientemente la dignidad del sueño. Insisten en darle un papel en su cosmogonía y en su mito, en conocer su posible utilización para la redención mágica de la humanidad y del universo. El sueño, decía Goerres, fué el estado primitivo del hombre en la edad de oro en que era aún el Verbo de la naturaleza, y ese pensamiento inconsciente de los tiempos míticos era revelación total de la naturaleza divina. En el curso de la historia humana, esa contemplación, conocida todavía en la antigüedad bíblica, cuando "Jehová se manifestaba a sus elegidos por la voz de los sueños" (J. J. Wagner), se ha perdido. "Nuestros sueños se han hecho prosaicos"; pero, indudablemente, un porvenir mejor les devolverá su virtud primera. El mismo Hegel, tan reacio a semejantes concepciones, sigue comparando la historia entera a una colección de sueños, y añade: "Si se reunieran los sueños que los hombres tienen durante un período determinado, se vería surgir una imagen exactísima del espíritu de ese período".

Pero debemos guardarnos de ver en los filósofos de la naturaleza unos apologistas de los aspectos nocturnos de la vida, a expensas de la actitud consciente. El mito de la unidad perdida es también el mito de la unidad recobrada. Y el estado de separación que va de la una a la otra, el período del devenir en que se inscriben la historia del mundo creado y la historia del hombre, no es una pura y simple expresión del mal. La naturaleza actual es sin duda una consecuencia de la caída original; pero, para los discípulos de Saint-Martin por lo menos, no es ésa una materia mala y preexistente en la cual el hombre se hubiera precipitado ciegamente. Por el contrario, es Dios quien, testigo de la caída del hombre, no quiso que ésta se prolongase hasta los abismos irremediables, sino que, encerrando al hombre en la materia, le ofrece en ella una última oportunidad de salvarse. El hombre-espíritu se ha hecho hombre-naturaleza, en el cual dormita y puede despertar el hombre-de-deseo; su aspiración, su deseo de Dios y su progreso podrán conducirlo a la restauración de la naturaleza primitiva.

Por consiguiente, es preciso que el hombre viva su vida consciente, su vida de ser separado, hasta la más alta perfección. No se trata de renunciar a ella en favor de un sueño —además de que no es cosa que dependa de nosotros el volver a entrar simplemente en el reino del sueño—, ni tampoco de vivir en pura función de ese sueño. Seres conscientes y separados como somos,

es preciso que acabemos de recorrer el camino en que hemos entrado por culpa nuestra, sí, pero también por la misericordia divina. La reintegración se encuentra en el término de este camino. Y para llegar a él tenemos que escuchar los signos, redescubrir los vestigios que sólo nos son accesibles en la noche de nuestro ser, pero escucharlos y redescubrirlos para normar mediante ellos la lenta y dura ascensión que, al acabar el día, cuando el individuo consciente haya alcanzado su perfección, nos granjeará el reposo en el seno del Dios recobrado.

Schelling, que tuvo sus ratos de poeta, dió de esas nupcias del Día y de la Noche una imagen bañada en la penumbra lunar, tan cara a los románticos:

> Si en la noche misma surgiera una luz, si *un día nocturno y una noche diurna* pudieran abrazarnos a todos, ése sería el fin supremo de nuestros deseos. ¿Será por eso que la noche alumbrada por la luna conmueve tan maravillosamente nuestra alma y despierta en nosotros el tembloroso presentimiento de otra vida, muy cercana?

BIBLIOGRAFÍA

D. Baumgardt, *Baader und die philosophische Romantik* (1927).— E. Susini, *Franz von Baader et le romantisme mystique. La philosophie de Fr. von Baader* (1943).

LA EXPLORACIÓN DE LA NOCHE

VI

METAFÍSICA DEL SUEÑO

A fuerza de sentir y de pensar, de querer y de obrar, puedo llegar dentro de mí hasta una profundidad infinita, donde me encuentro en todas partes frente a mí mismo.

I. P. V. TROXLER

Uno de los personajes más singulares del romanticismo filosófico es Ignaz Paul Vitalis Troxler. Nacido en Lucerna, estudió en Jena, donde fué discípulo de Schelling en su mejor época. En Viena cultivó amistad con Beethoven, al mismo tiempo que se hacía discípulo del magnetizador italiano Malfatti. Médico en su aldea natal de Beromünster, publicó en 1806, 1808 y 1812 sus obras filosóficas esenciales: *La vida y su problema*, *Elementos de biosofía* y *Ojeadas a la naturaleza del hombre*.

Troxler poseía toda la rudeza, la combatividad agresiva y la tenacidad montañesa de su raza. Desde sus primeros escritos surgió entre él y Oken una violenta polémica; hizo terciar en ella a Schelling, contra quien había de volverse más tarde. Ardiente partidario del liberalismo político, tuvo que salir del liceo de Lucerna en 1821, por haber atacado abiertamente a las autoridades de quienes dependía. En 1830 obtuvo una cátedra de filosofía en Basilea, pero la perdió pocos meses después, a consecuencia de complicaciones políticas. El único período tranquilo de su existencia fué el de 1834 a 1853, cuando enseñaba filosofía en Berna. Pero aun en su vejez siguió siendo un opositor, un guerrillero, católico y teócrata en una época en que triunfaba el liberalismo de su juventud, más místico a medida que la época lo era menos. Murió a los ochenta y seis años, sin haber dejado nunca de oponerse ferozmente a sus compatriotas, a sus enemigos de siempre y a sus amigos de un momento.

Rosenkranz lo hizo entrar, en 1840, en una comedia filosófica donde diversos personajes se disputan la sucesión de Hegel como cabeza del pensamiento alemán. Junto a Baader, a Schelling, a Vischer, a Moerike y a... George Sand, reconocemos fácilmen-

te al filósofo de Lucerna, bajo el nombre de Teócrato; aparece como un personaje irascible, de lenguaje recóndito y cargado de metáforas, que canta los Alpes, las cascadas, la música de los pastores, y que proclama que "toda filosofía es simplemente una lengua hecha de imágenes, toda especulación un balbuceo que imita la Revelación divina". Esboza también una teoría mística:

> El hombre terrestre debe quebrarse para que nazca en él el Señor. Dios y el hombre son el alfa y la omega del universo, y el Dios-hombre es la síntesis antroposófica... Renunciamos a nuestro vano *yo* para encontrarnos en nuestro eterno *nos*.

La caricatura es buena. Entre los discípulos de Schelling, Troxler fué, en efecto, el de expresión más abstrusa y violentamente original. Oken y Baader emplearon atrevidas y singulares paradojas; Troxler llegó más lejos en el arte de dar a los términos del lenguaje un valor muy personal, y su estilo, que nada tiene que envidiar al de ciertos metafísicos modernos, suele hacer difícil la lectura de sus obras. Sus escritos se componen casi exclusivamente de breves fragmentos, cuya ilación no siempre es fácil de reconstruir. Sin embargo, esa ilación existe, pues pocas veces ha habido espíritus tan profundamente "orientados". No sólo tomó de los místicos alemanes numerosas expresiones —apropiándose a manos llenas la inmensa riqueza de su admirable vocabulario—; con los más grandes de ellos tiene en común un tenaz afán de conquista espiritual, de paciente trabajo no interesado en el éxito, sino sólo en el progreso interior. Lejos de ser una coquetería o una rareza de falso profeta, su originalidad es el distintivo de un espíritu que se mueve en un mundo peculiar, muy suyo por haberlo conquistado paso a paso, y el fragmento abrupto de que se sirve, haciendo a un lado todo enlace discursivo, está minuciosamente trabajado. En este caso, la forma del fragmento responde a necesidades muy distintas de las de un Novalis: sin nada de poético, en los antípodas de ese dejar inconclusas las cosas que abre la puerta sobre una infinidad de sueños, la frase de Troxler pugna por mantener en su plenitud una intuición total y perfecta, una exacta aprehensión del mundo vivo, que el pensamiento lógico no puede captar.

Hay en Troxler una especie de pre-bergsonismo: el puro conocimiento intelectual no aprehende sino lo que carece de vida. Esa "consciencia", que excluye todo el dominio del sentimiento, no es para él "sino una esfera limitada dentro del conocimiento total que el hombre tiene de la naturaleza". A este conocimiento incompleto se opone el pensamiento vivo:

El pensamiento humano no corresponde al *ser* de los objetos, sino a su *devenir* en la naturaleza; el sistema y el proceso de nuestro pensamiento no es sólo una copia o un reflejo del mundo exterior tal como es, inanimado, en el término de su devenir; puesto que corresponde a la esencia y a la vida del mundo exterior, es un devenir en sí y fuera de sí mismo. De tal manera que todas las formas y todos los movimientos que están dentro del devenir de las cosas dejan caer sus velos en el conocimiento humano, y, de modo inverso, todo lo que se revela en éste se realiza en el mundo.

Por consiguiente, la admirada frase de Haller, "Ningún espíritu creado puede penetrar en el corazón de la naturaleza", pierde toda significación. Pues la vida interior de la naturaleza no es un objeto exterior para el espíritu creador... La naturaleza es un objeto exterior impenetrable sólo para quien no ha llegado a sí mismo, o para quien no ha reconocido en sí mismo al espíritu creador.

Indudablemente, hay aquí algo de ese conocimiento "analógico" que fué familiar a todos los filósofos de la naturaleza; pero en Troxler todo adquiere al punto un acento único. Ninguno de sus contemporáneos supo insistir con tanta precisión en la necesidad de aplicar el ser *entero* a la tarea del conocimiento; y si nadie fijó con tanta claridad los límites del intelecto, incapaz de abarcar "lo vivo", Troxler es el único que sabe también que el intelecto es indispensable para la colaboración del ser entero. Por eso se opone tenazmente a quienes pretenden llegar a las más altas contemplaciones sin haber pasado por todos "los movimientos de la reflexión y del conocimiento discursivo". Nada le es más ajeno que esa "mística que se mistifica a sí misma, queriendo evitar y traspasar la consciencia racional, para lanzarse, con un arriesgado salto, a las regiones insondables de una exaltación desorbitada". Y señala el peligro cuando ve que sus contemporáneos creen haber descubierto en el magnetismo animal un poder superior a la consciencia. Es excelente, sin duda, que esos modernos descubrimientos nos enseñen que existe más de una forma de consciencia; pero no hay que confundir los estados inferiores a la consciencia normal con esa otra consciencia, más perfecta, hacia la cual debe tender todo el esfuerzo humano.

Rebelde al misticismo entusiasta y a menudo vago de su tiempo, en realidad más apegado a la verdadera mística, Troxler tiene derecho, de todos modos, a figurar entre los filósofos de la naturaleza. Sobre todo en sus primeras obras, comparte algunas creencias fundamentales y ciertos hábitos de espíritu que les son propios. Lo que primero nos sorprende cuando hemos penetrado en los arcanos de su terminología es una verdadera hipertrofia del esquema dialéctico: la ley de la polaridad, tan socorrida en aquella época, toma en él el aspecto de una fórmula universal, a la

cual se pliegan tanto el pensamiento como la realidad cósmica. Y de tesis en síntesis, vamos recorriendo el mundo...

La síntesis suprema, la realidad última es la Vida, que ningún filósofo de la época elevó a tal primacía. La Vida es el Absoluto, la Causa única. El alma y el cuerpo sólo *son* en segundo término; forman ya "parte de una realidad más profunda: la Vida". La caída fué lo que quitó a la humanidad la capacidad de comprender la Vida en sí misma, y ésa es la fuente de todo mal. Sólo hay perfección en la reconciliación entre el alma y el cuerpo, convertidos de nuevo en lo que eran en su inocencia original. "Después del estado de inocencia, la Vida emprende un largo viaje, a través de su caída en Ser y Apariencia, hasta su reconciliación consigo misma."

Esta metafísica está muy de acuerdo con la de la época entera, a pesar de la diferencia de lenguaje, en lo cual no consiste la verdadera originalidad de Troxler. Lo que lo distingue profundamente de los demás filósofos de la naturaleza es el sentido especial que —desde su juventud, y cada vez más a medida que se afirma su mística personal— da a la analogía, reconocida por todos, entre la naturaleza y el hombre.

Imagen fiel de la Vida, el hombre está fragmentado por esa misma separación que divide la unidad primordial en alma y cuerpo.

Desde cualquier ángulo que se le examine, el hombre presenta en sí mismo una herida que desgarra todo lo que en él vive, y que tal vez le causó la propia Vida.

Dividido como la Vida, el hombre tiende, al igual que ella, hacia la reconciliación. Todas sus actividades —su ciencia, su historia, su ética, su arte— son flores que en el curso de la evolución de la especie se fecundan y "tienden a formar un fruto semejante al germen del cual salió él". El destino de la humanidad se confunde, pues, con el de la Vida misma: consiste en madurar, desde la simiente hasta el fruto.

Pero simiente y fruto son una sola y misma cosa en la Vida, diferentes sólo en el desarrollo y la formación... Los frutos caen, los gérmenes crecen: ésa es la imagen de la ley viva que rige el universo.

Sin embargo, esa ley no preside sobre un círculo infinito de muertes y de nacimientos sin término; hay una dirección, prefigurada por cada vida individual, y sometida a su vez a la ley del "muere y transfórmate": en nosotros está el germen de lo que renacerá después de la muerte. Y el estado posterior a la muerte

no es idéntico al que precedió a la existencia terrestre, pues en el curso de ésta ciertos gérmenes han madurado, se han transformado en frutos cuyas simientes reventarán a su vez en nuestra nueva existencia. "Es seguro que el hombre se lleva *a sí mismo* al más allá, por más que aquí abajo deje mucho" de lo que creía ser. Así se precisa y orienta la idea de "analogía" que Troxler no se cansa de repetir de mil maneras distintas. El encadenamiento de ideas que acabamos de seguir data de su juventud; la misma concepción fundamental adquiere mayor transparencia y certidumbre mística en los aforismos de su edad madura:

No cabe duda de que hay otro mundo, pero ese otro mundo está en éste, y para llegar a su plena perfección es preciso reconocerlo bien y hacer profesión de ello. El hombre debe buscar su estado venidero en el presente, y el cielo no sobre la tierra, sino en sí mismo.

La naturaleza de las cosas y su unidad primera no puede captarse sino en el último escondrijo del alma humana.

El interior de la naturaleza exterior está íntimamente relacionado con el interior de nuestra propia naturaleza; porque en nosotros y fuera de nosotros la naturaleza forma una unidad con lo Divino, raíz y fuente de la fuerza creadora que en nosotros hace aflorar a la consciencia los pensamientos, y que fuera de nosotros hace surgir las cosas a la vida. De ahí este hecho maravilloso: *mientras más nos adentramos en nosotros mismos*, apartándonos de las apariencias, *más penetramos en la naturaleza de las cosas que están fuera de nosotros.*

Fácil es entrever en qué sentido podía decir Troxler que toda filosofía auténtica debe comenzar por la *antropología* para llegar a la *antroposofía:* determinar la naturaleza del hombre es tener ya la capacidad de determinar la naturaleza del universo; por eso hay que comenzar con el hombre, partir del hombre entero, vivo, y no de postulados abstractos o de observaciones experimentales sobre el mundo ambiente. Pero eso no basta aún: como el hombre no es análogo a un universo inmóvil sino a un mundo en movimiento, salido de la unidad para volver a la unidad, todo el esfuerzo humano debe tender a recobrar su propia unidad, a conocer la maduración de los gérmenes de la inmortalidad que en él existen, para poder suscitarla y favorecerla. O bien, para recurrir a la terminología con que Troxler suele designar esos gérmenes: es preciso llegar, dentro de nosotros mismos, a esas profundas regiones en que dormita, pronto a despertar, el *hombre-Dios*. En un lenguaje digno de Meister Eckhart, el filósofo nos asegura que el acceso a tales regiones es para él una experiencia concreta:

A fuerza de sentir y de pensar, de querer y de obrar, puedo llegar dentro de mí hasta una profundidad infinita, donde me encuentro en todas partes frente a mí mismo.

La psicología de Troxler depende enteramente de esta noción fundamental del hombre: lo que él pretende no es estudiar las funciones psíquicas, analizar el espíritu del hombre, sus móviles apasionados y su comportamiento, sino indagar cuál es su posición, con sus cualidades, sus dotes y sus deficiencias, en la totalidad del mundo; determinar, en una palabra, las constelaciones que lo rigen y de las cuales depende. Y por ello nos hace pensar en un Paracelso o en un Jakob Boehme dotados de formación filosófica moderna.

Así se explica ante todo lo que tiene de extraño su división de la creatura humana, no en cuerpo y alma, según el dualismo tradicional, sino en lo que él llama su *Tetraktys*, o sean cuatro esencias: *Körper, Leib, Seele* y *Geist*. A falta de palabras exactamente correspondientes, traducimos: *cuerpo, soma, alma* y *espíritu*. Sin entrar en todos los complejos detalles de ese tetragrama, procuremos destacar lo que puede servirnos para comprender la orientación general de este pensamiento y las teorías de Troxler sobre el sueño.

El espíritu y el cuerpo son los dos polos opuestos y absolutamente contrarios; el espíritu es lo divino impersonal que hay en nosotros, y el cuerpo todo aquello que en nuestro ser es perceptible por los sentidos. El soma y el alma mantienen entre sí una relación diferente, que es de gradación progresiva: el soma es el principio organizador del cuerpo, y el alma el principio eterno de cada ser. Sólo el cuerpo es conocido por los sentidos; los otros tres principios son objeto de un conocimiento suprasensible, y el soma mismo posee ciertos caracteres del alma; su papel es formar el cuerpo, darle existencia individual y hacerlo receptáculo del espíritu cuando éste se encarna, pues el espíritu no puede obrar directamente sobre el cuerpo.

Los grados de la consciencia y de la apercepción están ligados a esos cuatro principios que constituyen el ser humano. El soma es el órgano de la percepción sensible; el alma, el de la consciencia normal. Pero los dos principios extremos (y aquí se muestra todo el alcance metafísico de esta psicología, a primera vista un tanto abstrusa) nos revelan que el hombre es más de lo que se cree: posee, en el espíritu, una consciencia *superconsciente*, una raíz espiritual sumergida en el Absoluto. De modo inverso, existe en el cuerpo una consciencia *infrasensible* o *preconsciente*, que es la del niño antes de despertar de la consciencia del yo.

Por ambos extremos, pues, el hombre se halla en comunicación con lo que está más allá de él: por la superconsciencia (éxtasis

e iluminación mística) está ligado al espíritu, principio de todas las cosas, y por la preconsciencia, al cuerpo.

Sin embargo, ese doble dualismo no es definitivo, y tanto en el hombre como en el universo debe existir un centro en que puedan reabsorberse todas las oposiciones. El soma y el alma están ya en relación de progresión, no son principios absolutamente opuestos. El cuerpo es ciertamente el contrario absoluto del espíritu; pero se halla respecto a él en una relación de polaridad: el cuerpo es indispensable, porque, siendo instrumento del espíritu, sin él no habría existencia terrestre. Y en cierto sentido se le parece y es reductible a él, como la nada al Ser, como la muerte a la vida. Sólo el espíritu es vida, y el cuerpo se reabsorbe en él.

Hay en el hombre un lugar donde radica la unidad, un centro de la creatura, que Troxler llama el *Gemüt* —digamos el *Corazón*. El corazón es la unidad del cuerpo y el espíritu, lo mismo que del alma y el soma.

> El corazón es el ser mismo del hombre..., su verdadera individualidad, el centro vivo de su existencia, el mundo de todos los mundos en él, el hombre en sí.

En la *Metafísica* de 1828 se llama también al corazón "el sentido divino"; a su vez, tiene su antípoda, la sensualidad; ésta se halla en relación de polaridad con el corazón y en cierto sentido es idéntica a él. El corazón es la "profundidad más interior" de la naturaleza humana, mientras que la sensualidad es su "centro más exterior". Dicho de otra manera, el hombre total, el ser completo, que en sí reúne los cuatro principios —cuerpo y espíritu, soma y alma—, puede tener dos orientaciones distintas: la del corazón, que es la orientación hacia Dios, y la de la sensualidad, que se vuelve hacia el mundo. Pero no hay aquí dos "potencias", dos "facultades", una superior a la otra: tanto el corazón como la sensualidad designan *el centro del ser*, según que viva "en la verdadera realidad" o en la Maya, en las fronteras de la nada.

El hombre percibe a Dios en su corazón, y al universo en su "sensualidad". Dando una interpretación religiosa de esta idea, Troxler precisa que la naturaleza física del hombre es la emanación de Dios, que se ha manifestado en el universo, mientras que su naturaleza moral es la tendencia a volver a Dios. Si la unidad primera se desarrolló en la creación de la naturaleza universal y humana, toda la evolución de la naturaleza tiende a recobrar el estado primitivo, y la más alta expresión de esta tendencia al retorno es el alma humana, con sus aspiraciones esenciales.

Toda esta psicología de Troxler, que a causa de su terminología parece ser, a primera vista, algo puramente especulativo y esquemático, es en realidad extrañamente viva; hay que comprender cómo todos esos términos, que designan los polos de la estructura humana, no intentan fijar esencias inmóviles, sino fuerzas, tendencias, orientaciones. Se concibe al individuo como el punto de convergencia de diversas atracciones que, por antagónicas que parezcan, son conciliables. En cada grado, en cada etapa sucesiva, uno de los polos (el espíritu, el corazón), que representa la orientación hacia el cielo y hacia la unidad, es el único dotado de existencia real; en tanto que el polo contrario (el cuerpo, la sensualidad), que es el centro de orientación hacia la tierra y hacia la separación, se encuentra en el dominio de la Maya; lo que tiene de realidad lo toma justamente del polo real, en el cual acaba por reabsorberse.

La extrañísima metafísica del *sueño* de Troxler forma parte de la doctrina del corazón *(Gemüt)*, centro de gravedad del ser humano.

> En este centro es donde el hombre sueña el sueño profundamente escondido de su vida, ese sueño en que se unen la alta consciencia del Espíritu y la oscura existencia del Cuerpo.
>
> Lo que sueña es el Espíritu en el instante en que baja a la materia; y la Materia, en el instante en que se eleva hasta el espíritu...
>
> El sueño es, pues, la revelación de la esencia misma del hombre, el proceso más particular y más íntimo de la vida: ora un eco de lo supraterrestre en lo terrestre, ora un reflejo de lo terrestre en lo supraterrestre.
>
> El sueño es... lo serio que hay en el fondo de todos los juegos a que se entrega la vida.

Así aisladas, estas pocas frases escritas en 1812 pueden parecer arbitrarias, paradójicas y desprovistas de significación concreta. Pero si procuramos relacionarlas con esa astronomía del corazón humano que es la antropología troxleriana, llegaremos a situar el sueño, especie de nebulosa, entre las constelaciones que gobiernan nuestro destino. Desde luego, el sueño de que se trata no es el que comúnmente llamamos así, y que "no es sino un accidente del dormir". Es el "Sueño de la Vida", realidad fundamental que abarca todos nuestros estados de consciencia y que en cierto modo constituye el estado original, correspondiente al corazón, así como el dormir y la vigilia corresponden al cuerpo y al alma.

> El estado de vigilia no es sino un sueño del Alma, y el dormir un sueño del Soma, de tal modo que el dormir y el velar reunidos no son otra cosa que el ciclo formado por el Alma y el Soma en el Sueño.

"La Vida debe velar para ser alma, dormir para ser cuerpo", se lee ya en los *Ensayos de física orgánica*, publicados en 1804. Es éste el aspecto humano de una alternancia que rige toda la naturaleza, el reflejo del curso de las esferas celestes, "el orto y el ocaso de dos mundos y de sus sistemas en nuestro organismo". Ese ritmo, en el cual todos los románticos ven la forma humana de un ritmo universal, es para Troxler algo más todavía: la expresión más clara de nuestra doble naturaleza esencial, de nuestra orientación alterna hacia la naturaleza y hacia el espíritu.

El estado de vigilia es el lado luminoso de la vida, y el dormir su *lado de sombra;* el uno es vida en Dios, y el otro vida en la naturaleza. Esta vida alternativa dura hasta que, liberada por la muerte y llegada a la inmortalidad, se funde de nuevo en la vida del universo.

Mas lo que apenas está indicado en este primer escrito —en el cual se reconoce la influencia de Schelling— adquiere mayor precisión en las obras posteriores. A medida que Troxler construye su metafísica de los centros de atracción que gobiernan toda nuestra existencia terrestre, adapta, sin modificarla en el fondo, su teoría del sueño, de la vigilia y del dormir.

En la vigilia, la Vida aspira a un sueño superior; en el dormir, sigue la pendiente de un sueño inferior... La vigilia es el nacimiento del alma que sale del Cuerpo, es el alma vuelta hacia el Espíritu; el dormir es el devenir físico; durante él, el ser se vuelve hacia el Cuerpo. Y así, vigilia y dormir no son otra cosa que el flujo y reflujo del espíritu y de la materia en el océano de la vida.

Cuando sólo el espíritu gobierna las olas y contiene la corriente de la Vida, entonces vigilia y dormir se desvanecen, y la creación aparece ante sus ojos tal como Dios la vió antes de que fueran hechos la noche y el día.

Pero cuando la corriente de la Vida está en poder del Cuerpo, se puede decir que la materia absorbe al espíritu: entonces, vigilia y dormir se confunden de nuevo, y la persona, fundida con el universo en una misma penumbra, se hace clarividente en las tinieblas.

Esos dos estados opuestos, en los cuales el hombre está "desorganizado", son el éxtasis superior y el magnetismo animal. Troxler no se cansa de dar la voz de alerta contra su identificación, tan habitual en los filósofos de la naturaleza. En el magnetismo animal no ve ni una vigilia superior ni un dormir dotado de poderes misteriosos, sino una inmersión, lejos de toda consciencia, en ese sueño que está muy por debajo de la vigilia y del dormir, "el que sueñan las plantas, los animales más inertes y hasta el mundo inanimado". Por un verdadero "exorcismo del Espíritu", el ser humano no es más que materia.

De modo inverso, hay infinitos grados tanto en el velar como en el dormir. En uno y otro, alternativamente, el hombre "pierde ciertas partes y ciertas fuerzas" que lo constituyen. En el éxtasis superior, el ser se vuelve íntegramente hacia el espíritu y se desprende de los demás polos de atracción. Muerto para el mundo, desaparece la oposición entre pasado y porvenir, así como la de interior y exterior; liberado del tiempo, el hombre se abre hacia lo alto, hacia el Infinito.

Al romper las barreras del Alma, del Cuerpo y del Soma, el Espíritu ve cómo se le abre el reino de los oráculos y de los milagros.

Es la "muerte filosófica" de los pitagóricos y de los neoplatónicos, la ὁμοίωσις τοῦ θεοῦ, el μελετᾶν τοῦ θανάτου.

Es evidente, pues, que el Sueño —del cual hace Troxler el fondo de la vida, la base del dormir y del velar— no es el sueño de nuestras noches, sino un estado que puede considerarse bajo dos aspectos, como superior o como inferior a nuestra existencia individual, siendo ésta un estado intermedio. Los dos principios que nos constituyen, cuerpo y espíritu, pueden reunirse en toda su pureza, el uno por el magnetismo y el otro por el éxtasis: se ejercen en este caso los dos poderes extremos que Troxler reconoce en el hombre: el infrasensible y el supraconsciente.

Este Sueño, que en su profundidad suprema abarca nuestra vida entera en su doble esencia, no puede prescindir de las manifestaciones opuestas de esa dualidad. Pues por ser la unidad no realizada, la Vida no puede manifestarse sino bajo ese doble aspecto.

Las dos cosas, el dormir y el velar, constituyen el Sueño de la Vida y lo explican. El Sueño sólo se manifiesta en esos dos aspectos, y nunca sin ellos; y si el Alma y el Soma no se separaran a partir de este Sueño, la individualidad desaparecería; el yo, el Espíritu, el Cuerpo se confundirían, y el Sueño mismo perdería toda significación.

Esas líneas son claras: el Sueño es un nombre más de la unidad indivisa, aún no separada en existencias individuales; designa esta unidad con relación al hombre. El Sueño es el centro mismo de toda realidad, física y espiritual; es, en el hombre, el subsuelo original, eterno, "el acto mismo de la Vida".

El hombre está tan sumergido dentro de sí mismo, y al propio tiempo, si así puede decirse, tan sumergido en las entrañas del Universo, que lo único que hacen el velar y el dormir es apartarlo de ese centro y llevarlo a la superficie del reino terrestre.

La vigilia y el dormir, que "nacen de una oscura región donde lo uno es todavía lo otro", están, pues, ligados a la existencia terrestre; no sólo porque su ritmo refleja el ritmo cósmico, sino también porque el dualismo que nos constituye es necesario para la manifestación de la unidad en la naturaleza dividida.

En este mundo el hombre "todavía no *existe*"; sólo está *en devenir*, y por eso se encuentra aún "física y psíquicamente en el espacio, velando y durmiendo en el tiempo". Apenas algunos momentos inasibles le hacen percibir, desde ahora, su unidad profunda, y adivinar lo que hay de pasajero, de puramente terrestre, en esa dualidad. Esos momentos son sobre todo aquellos en que, al despertar o al dormirse, se encuentra durante un segundo entre las dos psiques, que lo gobiernan durante el resto de su existencia. Sin perder la noción de sí mismo, entrevé entonces *su verdadero centro, donde alma y cuerpo son una sola cosa.*

Pero si, fuera de esos instantes privilegiados, su ser reside siempre en una o en otra de las psiques que lo constituyen, la que se halla en la sombra sigue viviendo, de todos modos, a través de la otra.

Muchísimos signos nos advierten que la psique del dormir reaparece intermitentemente en la vigilia, y que, viceversa, la psique diurna participa de la vida del sueño.

La *imaginación*, en la cual parecen reunirse las dos almas, es el principal síntoma de esta colaboración; por eso es la única capaz de una verdadera creación viva, clara, ligera, a la cual no logran llegar ni la consciencia aislada ni el conocimiento puramente sensible. La *memoria* y el *presentimiento* son los dos aspectos más asombrosos de este vigor de la imaginación y de esta percepción, a la vez infrasensible y suprasensible, que resulta de la fusión de nuestras dos almas.

Cuando el espíritu baja a la materia, la imaginación sueña ese sueño que acompaña a todo devenir procedente de Dios, y que se llama el conocimiento. Pero cuando, de manera inversa, la materia se eleva hacia el espíritu, el conocimiento llega a su "abismo" o a su remate: es el segundo sueño de la imaginación, cuyo nombre es *éxtasis*. Nuestro demonio conversa con nosotros en muy contados instantes; la luz brota entonces de nuestro corazón, y esta revelación sólo es perfecta en el momento de la muerte física, que es el de nuestro nacimiento supremo. Pero uno y otro sueño, el que inaugura y el que da su perfección al conocimiento humano, tienen un rasgo común: los dos nos sacan de los límites de lo finito.

Y como "el Infinito es en nuestro corazón el comienzo y el fin, la causa y la meta de todo conocimiento", se produce algo extraño: "nuestra alma infrasensible sale, en el sueño, del mundo interior y se dirige hacia el porvenir, mientras que nuestra alma suprasensible, en la vigilia, sale del mundo exterior y se vuelve hacia el pasado".

Y he ahí de qué manera el ensueño nocturno se une con el sueño metafísico: en nuestra existencia actual, la simple vida onírica es todavía una imagen o una analogía del gran sueño eterno. Al igual que éste, manifiesta nuestra unidad primera, salvándose de nuestra división interna, y acercándose a ese estado primero de la consciencia original que Troxler llama la preconsciencia. La famosa *Tetraktys* encuentra aquí su exacta correspondencia: así como más acá y más allá de la dualidad alma-soma pertenecemos todavía a la polaridad más profunda cuerpo-espíritu, así también más acá de nuestra consciencia se encuentra el preconsciente, y más allá el superconsciente.

De igual modo que la consciencia diurna participa del espíritu de perfección, la consciencia que reside en el dormir y que se manifiesta en los sueños tiene las particularidades de la Consciencia original.

El sueño, ese diálogo (que en el fondo nunca cesa) entre nuestras dos locuacísimas almas, no es puro eco, puro reflejo del mundo sensible... Es un estado original, esencial y cargado de sentido, de la naturaleza humana, que nos permite entrever las profundidades de la consciencia primera.

Todo lo que sabemos de la humanidad primitiva lleva el sello de este conocimiento particular, que aún aparece en los magos y en los visionarios de toda especie; pues ese conocimiento es esencialmente *poético*, es decir, "dirigido del interior hacia el exterior", y percibe el mundo por una creación y por una imaginación libres; y es igualmente *profético*, es decir, "vuelto, desde sus orígenes, hacia el porvenir". En los sueños, "pensamiento y creación poética son una misma cosa".

De manera que el sueño nocturno es algo más que una "semejanza" del Sueño eterno: es una supervivencia suya, la presencia real, en nuestro último fondo, en el corazón, de la unidad primordial. Es "alusión a un estado original, insondable, que sólo posee realidad plena antes del nacimiento y después de la muerte". Pero, ya ahora, esos abismos son la fuente de toda nuestra vida.

En efecto, ¿qué creatura humana, observándose a sí misma en el silencio y en la veracidad, no ha descubierto que todas sus tendencias espirituales y todos sus estados de alma hunden las raíces en esas oscuras profundidades?

En Troxler, no es ésta una afirmación puramente especulativa; lo sentimos dedicado a esa observación de sí mismo "en el silencio y en la veracidad", habituado a buscar en su interior la vía que desciende a las últimas profundidades, allí donde se borran las divisiones y las contradicciones de la superficie. Sólo los más grandes místicos han tenido hasta ese grado la noción concreta de un abismo interior, en relación del cual el mundo de las "facultades del alma", de la oposición entre lo interior y lo exterior, no son sino dato efímero, sin realidad última. Morir a ese *yo* superficial para llegar a los arcanos del alma indivisible, tal fué el esfuerzo y el constante anhelo de todos los verdaderos contemplativos.

Y Troxler, tan diferente de los exaltados románticos como un Eckhart puede serlo de un visionario, vive esencialmente de esta misma discriminación precisa de los dos planos, que es el primer paso de las experiencias místicas.

Así, cuando se pregunta (como todos los que han recibido la marca del sueño más profundo) por qué hay un grado de sueño que no deja recuerdo alguno, responde:

> Es porque el sueño mismo no pasa al dormir exterior, de donde podría traducirse a la vigilia exterior. Y, sin embargo, esos estados de sueño dejan en la vigilia una especie de atmósfera espiritual que, sin conocer su propia razón, es el resultado y el presentimiento de aquello.

Los sueños que la consciencia clara puede captar no son, pues, sino los más superficiales; no pueden proporcionarnos la menor revelación sobre el sueño más profundo, el que constituye la actividad de ese centro de nuestro ser, al cual no podemos bajar sino renunciando precisamente a todas nuestras potencias de la vida cotidiana. Así, pues, quien pretende "traducir" nuestros sueños al lenguaje de la vigilia se condena a no captar sino lo más marginal de los sueños, y, al mismo tiempo, a no utilizar sus interpretaciones más que para una vida "despierta", que sigue siendo igualmente superficial. Por lo demás, Troxler no niega la utilidad puramente práctica de esa ciencia, y declara haber observado, "como todo médico atento puede hacerlo", que en los sueños se encuentran los primeros síntomas de las enfermedades, "y sobre todo de las enfermedades mentales". Con esto asigna al "psicoanálisis" un lugar (que ciertamente le corresponde) de método terapéutico, y al mismo tiempo le niega (como se lo hubiera negado un Steffens) el derecho a explicar íntegramente la naturaleza misma del sueño.

Ni Schelling ni Schiller supieron reconocer que hay dos especies *de Inconsciente, o, mejor dicho, de Otra Consciencia,* una que es anterior e inferior a nuestra consciencia de la vigilia y del dormir, y otra que es superior y posterior a ella.

El poeta y el artista no pueden ni deben acudir más que a la segunda. La primera sólo puede asimilarse a un instinto estético, incapaz de dar una idea *total* que pueda alumbrar al artista creador.

✓Profundidad y claridad son principios difícilmente conciliables.

La coherencia del pensamiento de Troxler es irreprochable durante su vida entera; en todas partes, en todos los terrenos, lo vemos fiel a su concepción de la creatura humana, cuyo dualismo aparente se complica con una prolongación hacia las tinieblas y una abertura hacia la luz. El Inconsciente, cuyas raíces son físicas y terrestres, tiene como paralelo la otra Consciencia, cuyas revelaciones son puramente espirituales. Para quien posee esta intuición original de nuestra doble naturaleza, sólo hay una actividad válida: el esfuerzo hacia una contemplación cada vez más depurada de la luz, hacia un anonadamiento del ser superficial que permita llegar, "a fuerza de querer y de obrar", a la realidad irreductible del sueño eterno.

Ningún romántico llegó a esa pureza desnuda que es la de la experiencia de Troxler, porque ninguno desconfió como él de las tentaciones verbales y de las exaltaciones desenfrenadas. Un Schubert comprenderá mejor, sin duda, los aspectos poéticos del sueño; un Carus describirá con mayor exactitud la vida múltiple y vertiginosa del Inconsciente; pero ni uno ni otro mantuvieron, en el aislamiento y en la austeridad, un esfuerzo de progreso espiritual comparable al de Troxler.

En su siglo, Troxler aparece como una figura de otros tiempos; de los filósofos que fueron sus maestros o sus compañeros de estudio, conservó cierto lenguaje, el sentido de la Vida móvil y del Devenir, la percepción de lo psíquico como un movimiento incesante. Pero sus verdaderas afinidades están en otra parte; por su afán de no atender en la vida sino a lo que es el germen de la inmortalidad, por su espontánea falta de atención a lo que pertenece exclusivamente a este mundo terrestre, y por su conocimiento de una región central de nuestro ser en que se desarrolla el único sueño real, en que Dios "nace" en nuestra alma, es hermano de un Eckhart y un Seuse. Y su afán de encontrar en el hombre no tanto procesos que describir o facultades que abstraer cuanto el lugar privilegiado en que convergen los rayos de constelaciones mitológicas recuerda, lo mismo que su lenguaje particular, a los grandes alquimistas, del tipo de Paracelso. Nada

define mejor su noble originalidad que la carta en que, antes de cumplir cuarenta años, se negó a escribir su autobiografía para una colección proyectada por el editor Brockhaus:

He interrogado a mi íntimo sentimiento para saber lo que yo experimentaría ante la idea de figurar en una exposición universal de esa índole, y he sentido subir un escalofrío. Me parece que, para escribir uno su propia vida, debe estar mejor reconciliado consigo mismo. Yo no lo estoy aún; por lo menos, es evidente que mi espíritu no ha alcanzado todavía la elevación y la amplitud que me hacen falta para captar completamente mi vida. Con demasiada frecuencia, la materia que hay en mí ha quebrado el molde que yo quería imponerle. Lo que he sido parcialmente no ha formado aún un todo. Con un destino tan variado, con todos los avatares de mis diversas situaciones, me es muy difícil, aun exteriormente, reunir todos los materiales necesarios. Ciertas circunstancias de mi vida me llenan aún de amargura y de tristeza en el recuerdo, y algunas de cólera contra mí mismo y contra los demás; de manera que aquello que para transformarse en historia debería estar tranquilo y muerto, o si no transfigurado, todavía me agita como una tragedia viva.

La "antroposofía" hacia la cual tiende todo el pensamiento de Troxler no es, pues, una palabra vana: no es sólo en su especulación de escritor o en su enseñanza de maestro donde quiere alcanzar el equilibrio del ser total. Pese a las violencias de su naturaleza, nunca cejó en el afán de dar a su propia vida esta harmonía, de organizarla en torno a un centro profundo. Y con esto llegamos a las verdaderas razones de su originalidad de forma: Troxler escribió para sí mismo, sin cuidarse de su época, tan profundamente extraña a sus preocupaciones.

Partir del hombre, llegar al hombre, no equivale necesariamente a predicar un "humanismo" que glorifica a la creatura. Puede ser también, como en el caso de este "antropósofo", seguir un camino en el que cualquier místico ve el único camino del conocimiento; y, en definitiva, plantear todas las cuestiones en relación con la cuestión única, que es la de la condición humana y la del destino personal de cada ser humano. Es, ante todo, plantear únicamente las cuestiones que interesan y abarcan al ser total.

BIBLIOGRAFÍA

TROXLER, *Ueber das Leben...* (1806; reeditada en 1925).—*Blicke in das Wesen des Menschen* (1812, 1921).—*Fragmente* (Sant Gallen, 1936).

VII

SIMBÓLICA DEL SUEÑO

'Επάμεροι. τί δέ τις; τί δ' οὔ τις; σκιᾶς ὄναρ
ἄνθρωπος. 'Αλλ' ὅταν αἴγλα διόσδοτος ἔλθῃ,
λαμπρὸν φέγγος ἔπεστιν ἀνδρῶν καὶ μείλιχος αἰών.

PÍNDARO, *Pítica VIII*

I

"Vi en Nuremberg a Hegel, ese hombre de madera; leía los *Nibelungos* y se los traducía al griego para poder saborear sus bellezas... Pero también encontré a Schubert, el filósofo cándido, tan virginal, tan dulce y conmovedor: parece un polluelo que acaba de romper su cascarón y se queda embobado, viendo la luz del día." Tal es el retrato que en 1809 traza el irrespetuoso Clemens Brentano de aquel a quien Jean Paul nunca llamaba de otra manera que "el infantil Schubert", el autor de la *Simbólica del sueño*. Con menos familiaridad, Troxler hablaba en 1828 de su antiguo camarada de estudios, bautizándolo pomposamente como "el apacible hijo de la noche estrellada".

La vida de Gotthilf Heinrich von Schubert (que él mismo relató en un libro ¡de mil setecientas páginas!) fué exteriormente tan sencilla y apacible como su carácter: la teología, la medicina, el estudio de la naturaleza y de la historia tuvieron para él una importancia mayor que los sucesos personales, cosa natural en un romántico de esa generación. Treinta años de aprendizaje *de omni re scibili*, cincuenta años de enseñar; un primer patrimonio a los veintitrés años y otro a los cuarenta y tres, después de un año de viudez; dos hijos, y la adopción del huérfano que dejó el "joven físico" Ritter: he ahí los rasgos aparentes de este destino. Pero su evolución espiritual fué más compleja.

Hijo de un pastor sajón, Schubert hizo sus primeros estudios en Weimar, atraído menos por Goethe que por Herder —"un faro en nuestra noche"— y por Jean Paul. En 1799, a los dieciocho años, se inscribe en la Facultad de Teología de Leipzig, para pasar muy pronto a la de ciencias naturales. Lee a Shakespeare, a Jean Paul, a Herder, a Young, y se entusiasma por las teorías de los nuevos físicos. Se relaciona con Friedrich Gottlob Wetzel, presunto autor de las famosas *Vigilias de Bonaventura:* extraño personaje, tan pronto médico como vagabundo, naturalista, re-

dactor de pequeños periódicos de provincia, autor de tragedias y de poesías líricas, en pocas palabras, hombre cuya breve existencia es puro romanticismo fielmente vivido. Con este compañero Schubert corrió a Jena no bien supo que Ritter "acababa de restituir al agua su dignidad de elemento simple". En 1801, en una época en que no faltaban acontecimientos sensacionales, los dos jóvenes encontraron éste tan importante, que se pasaron toda la noche caminando. Después de llamar en varias ocasiones a la puerta del joven físico, sin encontrarlo nunca en casa, tuvieron que emprender el regreso. Pero tres meses más tarde abandonaban la Universidad de Leipzig y se convertían en alumnos de Ritter. A las pocas semanas, Schubert escribía al hijo de Herder, su gran confidente: "Trabajo audazmente en mi sistema de la naturaleza... En todas partes veo una gran fuerza que obra, siempre la misma, en las cosas grandes y en las pequeñas".

Sus maestros son Ritter y Schelling, y, como un poco antes Novalis, estudia las teorías médicas de John Brown; pero, naturalmente, no se limita a estos estudios, y los poetas románticos lo conquistan.

En 1803, establecido como médico en Altenburgo, comienza la vasta labor literaria que no dejará hasta 1860. Traduce a Erasmus Darwin, compone una antología de viejos poetas españoles y sigue fiel a sus maestros preferidos: Tieck, Novalis, los Schlegel, Zacharias Werner.

"Poderosas chispas dormitan en el corazón de los jóvenes de hoy. ¡Han vuelto los tiempos de los profetas!", escribe a un amigo, hablando de los poetas nuevos. Como necesita dinero para su joven familia, escribe en tres semanas una novela según la moda de entonces.

Indudablemente, es la lectura continua de Novalis lo que lo lleva de nuevo a hacerse estudiante. En 1805 sigue en Freiberg las lecciones del geólogo Werner y se pone a escribir sus *Presentimientos para una historia general de la vida*, obra que publica el año siguiente, cuando, establecido en Dresden, da una serie de sensacionales conferencias sobre los *Aspectos nocturnos de las ciencias naturales;* y esto le da materia para un nuevo volumen de quinientas páginas, que se apresura a mandar a la imprenta. Entre sus más entusiastas oyentes está Kleist; traba relaciones con Friedrich Schlegel, Adam Müller, Caspar David Friedrich, y conversa con Madame de Staël.

En 1809 comienza por fin su carrera pedagógica; director de un liceo de Nuremberg, no se entiende muy bien con Hegel, director de otro colegio; en cambio, se hace amigo del orientalista

Kanne, cuyas ideas sobre los mitos antiguos le interesan. Pero la influencia decisiva de esta época es la de Baader, quien lo inicia en el pensamiento místico: en 1811 Schubert publica una traducción de Saint-Martin, y en 1814 la *Simbólica del sueño*. De 1819 a 1827 enseña filosofía en la Universidad de Erlangen, donde es colega de Schelling. Pasa el final de su vida en Munich, donde muere a los ochenta años. Además de las obras mencionadas, publicó en 1830 su gran psicología, *Historia del alma*, y multitud de obras piadosas, relatos de viajes a Italia o al mediodía de Francia, sin contar las reediciones de todas sus obras anteriores, para las cuales solía escribir de nuevo el libro, de cabo a rabo. Verdadero maníaco de la escritura, a los sesenta años hace a un amigo esta confesión:

> Mientras viva, el juego de la pluma será para mí un agradable pasatiempo; nunca me encuentro a mi gusto si no siento sobre los hombros el delicioso peso de la prensa, aunque por mi parte no tengo la menor gana de pagar un céntimo por todo lo que se imprime, tal como no deseo percibir un solo céntimo por mis escritos.

Las cartas de Schubert nos lo muestran siempre igual a sí mismo a través de toda su larga vida: profundamente bondadoso con todos cuantos se le acercaban, dador generoso de su tiempo y sus bienes, igual que de sus ideas, impresionable ante la menor amenaza de disonancia con el mundo ambiente, lo cual le hace pasar por crisis de hondo desaliento que muy pronto supera gracias a una fe a toda prueba. La prodigiosa actividad de su espíritu no dejaba de ocasionar cierta precipitación y cierta ingenuidad en su actitud de perpetuo asombro. Pero hay algo muy atractivo en un hombre que tuvo el sentimiento profundísimo y auténtico de los abismos nocturnos del corazón y de la naturaleza, y que sin embargo siempre estuvo vuelto hacia la luz; más todavía, un hombre que supo derramar siempre una luz misteriosa alrededor de su persona y en las mejores páginas de sus escritos.

Ya en *La Iglesia de los dioses*, la novela que Schubert, médico escaso de dinero, escribió febrilmente a los veinticuatro años, se muestra como discípulo de los pensadores y de los poetas románticos, y desliza en su relato las ideas que le son queridas.

En los orígenes del mundo, la tierra era una; luego se dividió en montañas, en plantas gigantes; éstas dieron nacimiento a elementos más diferenciados, el agua y los vientos, gracias a los cuales la tierra pudo unirse al sol, su esposo celeste, y dar a luz las creaturas vivas. Porque una ley eterna dispone que el Uno se

divida sin cesar en dos polos, "a fin de que éstos, al amarse, puedan recrear una unidad superior". Así es como el Amor crea a los individuos. Y cuando los polos se separan, renace en ellos la nostalgia de la unión: tal es la voz de la gran ascensión universal por el Amor.

La ley del Amor reina hasta en los menores procesos naturales: el metal se funde por su deseo de unirse con el aire, la luz es la forma del amor entre los seres inanimados, el sonido es la amistad entre las cosas del mismo sexo, y, "así como la amistad nos prepara para el amor, así también de la frotación de los cuerpos semejantes nace la nostalgia (el calor) y surge el amor (la llama)".

Los *Presentimientos*, publicados en 1806, apoyan con argumentos científicos el mismo mito, inspirado en Schelling y en Novalis. En la naturaleza orgánica e inorgánica, todas las cosas aspiran manifiestamente a su propio aniquilamiento; pero, a través de él, tienden a unirse a sus contrarios. De este modo la muerte cobra un sentido: es la puerta que se abre a una fase más elevada, una etapa en el camino de incesante perfección. En algunos momentos nos parece estar leyendo al propio Novalis:

> Cuando las cosas han cumplido su función, cuando la tierra ha llevado a cabo la tarea de la noche, se aproxima la aurora, y el instante de su nacimiento es la hora de la muerte.

En los *Aspectos nocturnos de las ciencias naturales*, Schubert, prosiguiendo la misma investigación, que fué la de toda su vida, la emprende por el lado psicológico. Estas conferencias de septiembre de 1808 se orientan alrededor de tres temas esenciales: la posición primitiva del hombre en la naturaleza, la harmonía que une al individuo con el Todo, y el germen, en el corazón de esta existencia, de otra existencia futura, superior a nuestra vida terrestre. En la aurora de los tiempos hubo una edad de oro "en que el hombre y la naturaleza eran una sola cosa, y las leyes y las harmonías eternas de la naturaleza se expresaban en el hombre mismo con más claridad que nunca después". Todavía ahora consideramos como los instantes de más excelsa dicha aquellos "en que nuestro ser se encuentra en profunda comunión con la naturaleza entera". Y, para Schubert, es ésta una prueba de nuestro estado primitivo: las certidumbres del corazón son las más irrefutables.

Las ciencias, y ante todo la astronomía, que es la primera de ellas, son los vestigios fragmentarios de una ciencia original más

completa; en aquellas épocas remotas, la astrología "expresaba la harmonía de toda historia individual con los movimientos de los astros y con la historia del universo". Nos encontramos aquí ante una de las ideas principales de Hamann; y seguimos en el mundo del pensamiento de ese filósofo cuando el hombre de los orígenes se nos presenta como "el órgano gracias al cual la naturaleza pudo contemplarse a sí misma". El espíritu humano fué "el Verbo vivo de la naturaleza", y el *lenguaje de los hombres*, al expresar ese acuerdo con el ritmo del mundo, colocó a la humanidad dentro de la harmonía del Todo.

Pero la caída original fué provocada por la voluntad humana, y desde entonces la creatura dejó de comprender a la naturaleza; el precio de su independencia es la pérdida del conocimiento inmediato. O, como observaría Baader, precisamente al margen de la *Simbólica del sueño:* "Ahora Dios debe ser manifestado al hombre por la naturaleza; en los tiempos primitivos, la naturaleza recibía a través del hombre esa manifestación". No obstante, prosigue Schubert, desde la Antigüedad egipcia y griega los mitos y los misterios presintieron cuál era el camino de la reconciliación; en ellos se expresa ya la gran ley: *la Muerte* y *el Amor* pueden poner fin a la separación de los individuos. Las fuerzas superiores que duermen dentro de nosotros nos son restituídas por la muerte, que es la resurrección. Y el voluptuoso pensamiento de la muerte, que para Lichtenberg o para Moritz era todavía una atracción inexplicable, que experimentaban los espíritus inclinados a la ensoñación metafísica, adquiere en Schubert una singular y amplia significación.

Para el ser humano, los momentos más felices y más extáticos de la vida son justamente los más funestos para la vida, y a menudo encontramos, en la aspiración más noble y más sagrada de nuestro ser, un bienaventurado aniquilamiento.

Ahora bien, esos instantes supremos en que el hombre vivo conoce la alegría de perecer para renacer a una vida más alta no son desconocidos a otras creaturas vivas, pues expresan la ley más profunda de la creación entera. Hasta el mundo de los astros está regido por ciertas leyes cósmicas, en que se reconoce la misma subordinación del individuo al Todo y a su propio origen, al cual tiende a remontarse. En cada etapa de la creación, todo estado contiene en sí mismo los símbolos del estado superior; de este modo las formas de las rocas, de los cristales y de los seres inorgánicos presagian las de los seres orgánicos, plantas y animales. En sus *momentos cósmicos* reciben del magnetismo una vir-

tud activa y receptiva que los integra en la existencia de una naturaleza más elevada.

Y es que la Vida es una, la misma en todas partes: la vida de las plantas y de las especies animales se organiza según el mismo ritmo que gobierna los grandes períodos de la naturaleza: años, días, horas. "La Vida no es sino esa concordancia con las relaciones polares y harmoniosas de las grandes fuerzas universales." Entre los vegetales, "el instante de la floración, que es también el de la muerte, es un presentimiento de la existencia animal". Así, de etapa en etapa, todo el devenir natural tiende hacia el hombre, que se encuentra en la cúspide de la escala de los seres.

Pero, a su vez, la vida humana revela en sí misma los signos anunciadores y los presagios de una vida futura. "Ni el mundo de la poesía, ni mucho menos el de la religión, pueden aclimatarse por completo a la existencia terrestre"; aquí, como en todos los grados de la evolución natural, los poderes que se otorgarán al grado siguiente se manifiestan bajo la forma de "aspiraciones todavía insatisfechas y actualmente sin objeto preciso". Además de los poderes capaces de utilidad inmediata y susceptible de educación, todo ser está dotado de facultades aparentemente superfluas, "primeros movimientos, aún imperfectos, pero cuyo sentido es evidente". Poesía, religión, anhelo de saber, entusiasmos de toda índole, son las formas más visibles de esta gran aspiración que, cuando llega a madurarnos y a desprendernos, nos arranca finalmente de esta tierra para elevarnos al reino de la ligereza: tal es el sentido de la muerte.

II

En el sueño, el alma parece hablar un lenguaje completamente distinto del ordinario.

Ese germen de la existencia futura que dormita en nuestra vida actual se manifiesta particularmente en "ciertos momentos en que descansan las fuerzas de la vida presente, por ejemplo en los presentimientos, en los *sueños*, en los fenómenos de simpatía y de magnetismo animal".

Entre la época en que Schubert indicó así, en forma mítica, el lugar eminente que los sueños debían tener en su filosofía, y el año en que escribió su libro sobre los sueños, trabó amistad en Nuremberg con un panadero místico, Matías Burger, que era un visionario teósofo de la escuela de Bengel y de Oetinger. Gracias a él conoció Schubert a Taulero, a Ruysbroeck, a Gottfried

Arnold, a Angelus Silesius, a Swedenborg y a Antoinette Bourignon; en la misma época Schelling lo inició en la lectura de Jakob Boehme, y Baader lo indujo a traducir *El espíritu de las cosas*, del Filósofo desconocido. Sumergido en ese nuevo mundo, tan afín a sus ideas predilectas, pasó seis años sin publicar nada, cosa extraordinaria en él; la *Simbólica del sueño*, su primera obra después de ese largo silencio, lleva el sello de su nueva orientación.

La *Simbólica* debe su nacimiento a un hombre bastante ambiguo, uno de esos editores improvisados que suelen intervenir en la vida de las letras no se sabe si por vanidad, por habilidad comercial o por una secreta inclinación. Comerciante en vinos en Bamberg, C. F. Kunz fué compañero de francachelas de Hoffmann en el Hotel de la Rosa; fué Kunz quien publicó las *Fantasías a la manera de Callot*, después de arreglárselas para que Jean Paul escribiera el prefacio; el autor de *La olla de oro* dejó de él un retrato y una caricatura en que aparece leyendo un manuscrito en su cama: individuo pesado, todo materia, contrasta curiosamente con la fina silueta del propio Hoffmann; vemos a éste de espaldas, pero adivinamos su hermoso rostro demacrado y su mirada de fuego; el irónico dibujante se complació evidentemente en colocar su autorretrato frente al de su editor. Pero éste le pagaría luego en la misma moneda, pues escribió una vanidosa y muy poco segura biografía de su compañero de mesa. Jean Paul y Hoffmann se conocieron precisamente en una velada en los jardines de Kunz; por cierto que los chistes del Kapellmeister pusieron fuera de sí al autor de *Hesperus;* sin embargo, ambos prefirieron, al ingenio del anfitrión, los excelentes vinos que, sabedor de sus aficiones, puso en la mesa. A ese mismo jadrín de Bamberg llevó Wetzel a Schubert y a su mujer, un día de julio de 1813; Wetzel, que había sido compañero de estudios de Schubert, era entonces periodista en la pequeña ciudad del Meno. Los invitados eran personas agradables, había música, y "no faltaba la bebida que regocija el corazón del hombre"; el filósofo, a quien nadie esperaba ver aficionado a esos placeres, confiesa que no tardó en hallarse "de ese humor que nos induce a comunicar a los demás algo de la alegría que sentimos". Fué el momento que el redomado pícaro de Kunz escogió para pedirle a Schubert una obra que él editaría. "¿Qué quiere usted que escriba? —respondió el filósofo— ¿Una clave de los sueños?" "Perfecto —exclamó el anfitrión—; estaré encantado; déme una clave de los sueños."

Olvidé muy pronto lo que había dicho en broma, pues jamás había leído, ni siquiera visto, un libro de sueños; pero apenas había regresado a Nuremberg, Kunz me recordó amablemente mi promesa. A esta singular

invitación —lo reconozco para vergüenza mía— debe su nacimiento la *Simbólica*, escrita durante el invierno siguiente

No obstante, Schubert no era tan ajeno al estudio de los sueños como pretende; nos lo comprueban sus escritos autobiográficos y su novela de 1804, que, entre otras señales de la influencia romántica, da al sueño un lugar muy importante.

Pero la *Simbólica* rebasa, con mucho, ese gusto literario por el sueño y el simple conocimiento del papel que puede desempeñar en la vida personal. Schubert trata de fundar sobre su concepción del sueño una metafísica más o menos esotérica, harmonizándola con las diversas informaciones médicas, fisiológicas y lingüísticas que ha acumulado; sin embargo, su meta última es de apologética cristiana.

Escrito de prisa, el libro no deja de desilusionar por sus imprecisiones, o por la brusca manera de abandonar un tema para caer en otro enteramente distinto; tras páginas deslumbrantes, llenas de magníficas ojeadas a vuelo de pájaro, se atasca el lector en divagaciones imprecisas y en ejemplos un tanto pueriles, a tal punto que se pregunta a veces si el autor quiso decir en realidad todas aquellas cosas profundas que parecía haber en las páginas anteriores. Pero no por eso deja de tener el libro, como conjunto, una especie de poesía muy peculiar; un vivo anhelo de conocer y de construir, un genio desordenado y lleno de lagunas inspiran esta tentativa, que sigue siendo la más original de todas las obras teóricas consagradas al mito romántico del Sueño.

Gracias a la hábil publicidad de Kunz, el libro tenía ya cierta celebridad antes de ser escrito. Menos de un mes después de la promesa de Schubert, Hoffmann se declaraba "ávido de todo lo que escribe y ha escrito ese hombre de genio"; y, en la primavera siguiente, mandaba esta súplica al vinatero: "¡Envíame, envíame, oh, envíame pronto la *Simbólica!* Tengo sed de ella." Por su parte, Jean Paul felicitaba a Kunz por su idea: "Usted comienza mejor que como acaban otros editores. Me alegro, sobre todo, de leer la *Simbólica* de Schubert." Y Fouqué, no bien terminó la lectura, recomendaba el libro a un amigo con estas palabras: "En él se contempla el mundo interior tal como a través de un mar en calma se ven los maravillosos y aterradores fondos marinos." Esta imagen expresa muy bien la naturaleza transparente y profunda de Schubert, que en ninguno de sus libros aparece mejor que en éste. Si utilizó para escribirlo las enseñanzas de Saint-Martin o del panadero Burger, los descubrimientos de Creuzer sobre los mitos dionisíacos y los de Kanne sobre las

lenguas orientales, supo dar una vida original a todas esas ideas tomadas de la ciencia de la época, y ponerlas al servicio de una investigación muy personal.

Desde las primeras frases, entra Schubert en el núcleo mismo del tema, con un franco ataque que es raro en los filósofos románticos:

> En el sueño, y ya en ese estado de delirio que precede al dormir, el alma parece hablar un *lenguaje* completamente distinto del ordinario. Ciertos objetos de la naturaleza, ciertas propiedades de las cosas designan de pronto a personas, y, de manera inversa, tal cualidad o tal acción se nos presentan bajo la forma de personas.

Instruído por las teorías "simbólicas" de los ocultistas, para quienes todo es Verbo, Schubert se pregunta cuál es la relación que vincula o que opone el lenguaje del sueño, el de la poesía y el de la naturaleza. Entre la expresión metafórica del sueño —cuyos términos son imágenes, objetos, personajes— y la expresión de la vigilia —que recurre a las palabras— existe más de una diferencia esencial. En el sueño, las ideas se encadenan según otra ley de asociación que no es ya, como en el siglo XVIII, una forma inferior y turbia de la asociación normal; por el contrario, permite un avance más alerta del espíritu. Algunos signos, imágenes o jeroglíficos, extrañamente ordenados, logran expresar en pocos instantes lo que tardaríamos horas en decir por medio de palabras.

¿No es más apropiado para nuestra alma ese lenguaje? ¿No es mejor que el de la vigilia? Es "infinitamente más rápido, más expresivo, más extenso, menos sujeto a la evolución en el tiempo". Además, no tenemos que aprenderlo; es innato: el alma lo habla en cuanto se libera de los lazos del cuerpo.

Otro privilegio del lenguaje de los sueños: concuerda con la marcha del destino; parece como si una misma ley encadenara los acontecimientos de nuestra vida y ordenara las imágenes de nuestros sueños. "En otras palabras, el destino, dentro y fuera de nosotros, habla el mismo lenguaje que nuestra alma en el sueño." Y, por consiguiente, los sueños proféticos nada tienen de inexplicable: el *poeta escondido* que hay en nosotros calcula, por "un álgebra superior", las relaciones entre el día de hoy y el de mañana, entre el pasado y un porvenir lejano, con una seguridad de que carece el espíritu en vigilia.

En ninguna parte vemos mejor que aquí la oposición que hay entre la concepción romántica y la del racionalismo: se prescinde de la concordancia que para los asociacionistas existía entre la lógica humana y la necesidad natural, y se la sustituye por una

nueva correspondencia entre el enlace de las imágenes en los estados de pasividad libre de freno y el encadenamiento de los hechos exteriores. En lugar de un intelecto que, por medio de los sentidos, registra fielmente un mundo sometido a riguroso determinismo, hay una vida interior libre y constantemente creadora que se halla en harmonía con la vida igualmente espontánea del universo. El lenguaje de los sueños no se compone de signos abstractos, convencionalmente adoptados por los hombres para comodidad de sus relaciones sociales; está hecho de imágenes, que se encuentran respecto a la realidad expresada en una relación de participación real.

Todos los caracteres de este lenguaje onírico se desprenden de esa actitud fundamental. En primer lugar, del mismo modo que las *Claves de los sueños* de todos los pueblos, y también del mismo modo que los psicoanalistas modernos (aunque éstos se basan en premisas enteramente opuestas), Schubert admite que ese lenguaje simbólico no varía de individuo a individuo; es "semejante en todos, o, a lo sumo, está apenas modificado por matices dialectales". Schubert cree que en la mayoría de los casos podemos confiar en las *Claves de los sueños;* al verificar sus catálogos de imágenes por la observación directa, determinaremos los caracteres esenciales de la lengua onírica.

Esta lengua se sirve ante todo de imágenes iguales a las de la lengua corriente: un camino espinoso o resbaladizo designa un período difícil de la existencia; las tinieblas indican melancolía; la muerte o la separación se anuncian por un viaje o por una travesía. Pero, además, el alma dormida tiene su retórica particular; es afecta, por ejemplo, a esa figura que sirve para designar una cosa por su contrario: la alegría por las lágrimas, la tristeza por la danza, el matrimonio por un entierro.

Parece como si el extraño poeta que se oculta en nosotros encontrara un curioso placer en lo que nos mortifica, y tuviera, por el contrario, una idea muy grave de nuestros placeres: prueba de que no siempre se siente a sus anchas en nuestra existencia actual.

A este poeta le gusta manejar la ironía, se sirve del lodo para hablar de la plata, de golpes y de heridas para significar regalos, de lirios en flor para advertirnos que el mundo se mofa de nosotros; y parece complacerse en recordarnos incesantemente la precariedad de toda grandeza terrestre.

En fin, el lenguaje del sueño va a buscar muy lejos sus metáforas, y parece referirse a un idioma desconocido para nosotros, en que cada objeto posee cualidades muy distintas a las que de

ordinario reconocemos en ellos: así "el color amarillo, y en especial un paisaje bañado por la luz amarillenta del otoño, anuncia, en sueños, un motivo de luto; por el contrario, el rojo presagia alegría"; un eclipse de sol, una tempestad, un meteoro, significan sufrimiento profundo; el ombligo alude al país natal, y el hombro a una compañera de lecho.

Como se ve, Schubert toma sus documentos de donde los encuentra, sin demasiado espíritu crítico, y es de lamentar que no recurra más a su experiencia personal, en vez de fiarse de tradiciones tan arbitrarias. Pero lo que importa es la conclusión que saca del examen de esos materiales; los ejemplos elegidos son quizá un poco infantiles, pero no lo es esa consciencia de la oposición irónica que hay entre nuestra vida profunda y todas las "graves" ocupaciones de nuestra actividad diurna. Y ya aquí se manifiesta la orientación natural de Schubert: el poeta oculto se siente desdichado en una existencia para la cual no estábamos hechos. El sueño, pues, es ese lugar, dentro de nosotros mismos, en que solemos no pertenecer por completo a la tierra.

Ahora bien, el lenguaje de los sueños comparte todos esos caracteres con otras expresiones, y Schubert observa, con asombro, que se encuentran particularmente en los poetas y en los profetas.

Buen discípulo de Herder y de los románticos, admite que la expresión poética es innata y que precedió, en el tiempo, a la invención de la prosa. La poesía posee "la clave de nuestro enigma interior", y tiene, como el sueño, algo de profético. La pitia hablaba en verso, y en ello hay que reconocer "el efecto tranquilizador, casi adormecedor, del ritmo y del metro, que transporta al alma a la región de los sentimientos oscuros y del sueño".

De modo que la poesía se dirige a ciertas regiones interiores que están en comunicación con una realidad cósmica más profunda que aquella a que llegamos en el estado prosaico o de vigilia. Tiene que ver con esa parte de nosotros mismos que ignoramos en nuestras horas de consciencia clara, y que nos es difícil hacer subir a la superficie. Sin embargo, esa profundidad sumergida en la noche esconde toda nuestra verdadera riqueza; si es imposible sacarla a la luz del sol, disponemos de medios para obtener una parte de tales tesoros: la poesía es uno de esos medios. Y Schubert va más lejos que sus predecesores al afirmar que el ritmo poético, por sí solo, cumple la función de conjuro mágico y despierta una euforia reveladora de alguna harmonía suscitada, de alguna correspondencia más profunda restituída entre nosotros

y el universo de que formamos parte. Al "adormecer" las facultades diurnas, el canto favorece el brote interior de la vida inconsciente.

De ahí la "ironía" que hace de la vida de los poetas, y más aún de su empleo de las palabras, un continuo escándalo respecto a la vida cotidiana: todo aquello a lo cual nos apegamos comúnmente es extraño a nuestro destino más alto, y, del mismo modo, hacemos uso del lenguaje para fines que no son los de sus orígenes. La paradoja poética, muy similar a la paradoja teológica de Hamann, proviene de que es el poeta quien tiene el presentimiento de nuestra verdadera esencia y quien al propio tiempo llega, por relámpagos, a recuperar la plenitud primitiva del Verbo.

El lenguaje profético está emparentado más estrechamente aún con el de nuestros sueños: tan universal es éste como aquél, y los profetas de todos los pueblos se sirven de las mismas imágenes. Su ironía con respecto a nuestro mundo es todavía más cruel que la de los poetas. ¿Y acaso no hay una gran analogía entre los actos rituales del culto y esa tendencia del yo dormido a tomar una acción determinada en sentido simbólico? Las palabras de los himnos religiosos ejercen una acción psicológica que va mucho más allá de su simple significado, y todo culto es un himno hecho no de palabras, sino de gestos dotados de poder mágico.

Así, pues, es una misma retórica la que ordena esas diversas expresiones. ¿Cómo explicar tantas concordancias?

Ante esta lengua hecha de imágenes y de jeroglíficos, de la cual se sirve la suprema Sabiduría en todas sus revelaciones a la humanidad; ante esta lengua que también se encuentra en el lenguaje de la poesía, tan afín a ella; ante esta lengua que, en nuestra condición actual, se asemeja más a la expresión metafórica del sueño que a la prosa de la vigilia, podemos preguntarnos si no es la verdadera lengua de la región superior; si, cuando nos creemos despiertos, no estamos en realidad sumidos en un largo dormir milenario, o por lo menos en el eco de sus sueños, dentro de los cuales sólo percibimos del lenguaje de Dios algunas palabras aisladas y oscuras, de la manera como un hombre dormido puede captar las palabras que se pronuncian junto a él.

En una palabra, el sueño, al igual que la poesía y la revelación, es quizá el verdadero estado de vigilia. No nos hallamos aquí frente a la simple duda de Montaigne cuando escribía: "Velamos al dormir, y al velar dormimos", ni siquiera ante la interrogación de Pascal cuando se preguntaba si "esa otra mitad de la vida en que pensamos velar no es otro dormir, un poco distinto del primero, del cual despertamos cuando pensamos dormir".

Schubert se acerca a una concepción mucho más moderna de la poesía y de la naturaleza, que no encontró su pleno florecimiento sino en los descendientes de Baudelaire, Mallarmé y Rimbaud. Es ese mismo simbolismo cuya fórmula reveló un día Valéry en su famosa definición:

> La poesía es el intento de representar, o de restituir, por los medios que posee el lenguaje articulado, *esas cosas o esa cosa* que oscuramente tratan de expresar los gritos, las lágrimas, las caricias, los besos, los suspiros, etc., *y que parecen querer expresar los objetos* en lo que tienen de apariencia de vida o de contorno supuesto.

Sin embargo, hay entre la creencia de Schubert y la hipótesis de Valéry una diferencia esencial: lo que para el poeta moderno es una simple posibilidad o quizá una metáfora, para el filósofo romántico es certidumbre absoluta, intuición inmediata y verificada por la adhesión interior. Para él, los objetos tienen algo más que una *apariencia* de vida o que un contorno *supuesto:* expresan, de hecho, la misma realidad indefinible a que llega el lenguaje poético.

> Los originales de las imágenes y de las formas de que se sirve la lengua onírica, poética y profética, se encuentran en la Naturaleza que nos rodea y que se nos presenta como un mundo del Sueño encarnado, como una lengua profética cuyos jeroglíficos fueran seres y formas.

Una afirmación tan nítida, mucho más cercana a la visión claudeliana del mundo que a la poética valeryana, se explica por todo el sistema de pensamiento de Schubert. El romántico se estremece de horror ante la concepción teológica de la naturaleza, que explica la existencia de las creaturas por la necesidad recíproca de comer y de ser comido. Las creaturas no existen para alimentarnos y regocijar nuestros sentidos; todas las mitologías primitivas lo sabían muy bien, cuando les daban una significación metafórica; y con ello justificaban la creación de una manera mucho más profunda que las interpretaciones utilitarias. "*La naturaleza es una revelación de Dios al hombre,* revelación cuyas letras son seres vivos y fuerzas móviles." No es otra cosa que el original —confuso para el ojo del hombre, en su estado actual— de esa lengua primitiva, de la cual conservan todavía algunos jirones, fáciles de reconocer, nuestros sueños y nuestra poesía.

En la naturaleza reconocemos todos los caracteres de la expresión onírica. Posee, ante todo, la *ironía:* al igual que los sueños, la naturaleza se ríe "de nuestros miserables gozos y de nuestra gozosa miseria".

Las rosas crecen sobre las tumbas y el ruiseñor dice su queja en la época del amor; todos los himnos alegres de la naturaleza están en el tono menor de la lamentación, y efímeros insectos festejan su unión el día mismo de su muerte... Funerales y nupcias, nupcias y funerales se hallan tan cercanos en la asociación de ideas de la Naturaleza como en la del Sueño, y dolor y placer, placer y dolor están asimismo unidos fraternalmente.

Pero la ironía de la naturaleza no se limita a mofarse de nuestros sentimientos y de todo aquello que tomamos en serio. Es igualmente creadora de formas extravagantes, de analogías imprevistas, de semejanzas chuscas:

El ser más cercano al hombre racional es el mono con sus locuras; el elefante cuerdo y casto está al lado del cerdo impuro, el caballo es afín al asno, y el espantoso camello al grácil corzo; junto al murciélago que, descontento de la suerte de los mamíferos, remeda al pájaro, encontramos al topo que apenas se aventura a salir del suelo...

Naturaleza y sueño tienen otra cosa en común: el don de la profecía. Pensemos en el poder de previsión y de visión a distancia que suponen las migraciones de los pájaros y las precauciones tomadas por los animales hibernantes al acercarse la estación más cruda. También sobre estas cosas tenía la mitología ideas más justas que las de nuestra ciencia: no es casualidad el hecho de que Dioniso fuera a la vez el dios del destino y el de los sueños. Los antiguos ya sabían que, dentro y fuera de nosotros, el destino hablaba la misma lengua, y que, más que una fatalidad guiadora de nuestra vida a través de un camino calculado por alguna divinidad, era ante todo un sutil lazo entre todos los momentos de una misma vida; esos momentos, que suelen presentársenos en un orden de sucesión cronológica, como aislados unos de otros, guardan entre sí una relación interna, muy semejante a la unidad de un desarrollo musical. Y todos los lenguajes sagrados, cuyas afinidades profundas trata de descubrir Schubert, ¿no tienen acaso la misma virtud de sacar a los momentos de su aislamiento, de colocarlos como fuera del tiempo, en ese plano del destino en que se vinculan por una estrecha interdependencia?

Schubert desarrolló este tema en las páginas que escribió acerca de los misterios griegos, inspiradas sin duda en Creuzer y en Kanne, pero que alcanzan una notable hondura; él mejor que nadie percibió las relaciones entre el sueño y el mito. Con el sistema de símbolos empleados en el mito de Dioniso y en los cultos de Eleusis compara el sistema de los símbolos oníricos. Los paralelismos exactos y las concordancias literales que establece Schubert podrán parecer ingenuos; el conocimiento que hoy tenemos

de los misterios griegos y la diferencia que establecemos entre el mito de Dioniso y la religión eleusina podrán quitar valor a los detalles de su análisis. De todos modos, hay que reconocer que, de la ciencia histórica de su época, todavía tan aleatoria, sacó Schubert una idea extraordinariamente viva de la esencia del mito; en mayor medida y mucho mejor que no pocos historiadores más tardíos, supo percibir la analogía que vincula todas las creaciones de la imaginación humana, y reconocer en los grandes mitos colectivos, así como en las visiones de los poetas y en las intuiciones de los sueños, una sola y misma aprehensión del universo por una consciencia diferente de nuestra consciencia diurna. Y lo cierto es que, para este romántico, los mitos de la Antigüedad clásica no se quedan en simples objetos estéticos o simples documentos de historia: son tan eficaces y elocuentes como la poesía más actual. Dioniso le *denuestra* la divinidad de la naturaleza:

> Nos encontramos ahí en un terreno muy afín al del sueño; más aún, nos creemos en el centro de un sueño profético. Y, en verdad, el Dios hecho naturaleza fué para la Antigüedad sueño y a la vez explicación del sueño. El hombre, parte e imagen de Dios, cuya naturaleza es igualmente el lenguaje y el Verbo revelado, llevaba en sí, en los orígenes, el órgano que le permitía comprender ese lenguaje. Y, todavía ahora, la psique prisionera nos hace escuchar en sueños sus acentos innatos. El Verbo, revelado a los sentidos en la naturaleza exterior, concordaba en el principio con el Verbo depositado en el hombre primitivo; y el lenguaje que su espíritu hablaba lo comprendía el hombre tan perfectamente como la revelación viva; más aún, él mismo era esa Palabra.

Estas líneas de Schubert, que ahondan infinitamente el tímido atisbo de Lichtenberg sobre la analogía entre el mito y el sueño, son sin duda la expresión más asombrosa de uno de los "momentos" esenciales del pensamiento romántico: el filósofo afirma la identidad fundamental del mundo interior y del mundo exterior, y para lanzar semejante afirmación se apoya en una cosmogonía que, heredada del ocultismo, es adoptada por todo el romanticismo filosófico. Como la naturaleza y el hombre son dos emanaciones, dos formas del Verbo divino, es falso trazar una frontera absoluta entre el espectáculo interior, despliegue de mundos imaginarios, y el espectáculo de las formas exteriores, devenir natural. En el principio, y mientras la consciencia nacida de la separación no había metido la confusión en nuestras relaciones con el universo, el mundo de las formas y el de las ideas constituían una misma y única palabra.

Sin embargo, el hombre apenas puede balbucear imperfectamente, en sus sueños y en la expresión poética —fragmentaria, a

pesar de todo—, ese lenguaje perfecto que le ha sido dado. ¿De dónde viene la "confusión de las lenguas"? ¿Por qué han dejado de entenderse los obreros de la torre de Babel?

Nos hemos puesto a adorar en sí mismo, en vez de conservarlo en su transparencia original, eso que debería ser para nosotros el símbolo de la realidad superior, único objeto natural de nuestro amor. Nos hemos puesto a amar el mundo sensible, en vez de amar, en él y a través de él, al Espíritu divino.

Esta culpa no se ha limitado al lenguaje humano: la naturaleza misma está en desorden después de la catástrofe, pues una realidad es inseparable de la otra. Lo que vemos a nuestro alrededor no es ya más que la sombra de la naturaleza original. Como un niño a quien le han dado un reloj, el hombre ha querido desmontar el maravilloso instrumento y ha sembrado en él la confusión.

Presa de una triste demencia, aplica a las pobres exigencias de su amor contra natura las palabras de la lengua primitiva, que se referían al amor eterno; y, por ejemplo, la palabra de que Dios se sirvió para conocer y crear al hombre y al mundo, la palabra que designaba el conocimiento divino, ha tomado el sentido del vil placer sensual.

Desde ese momento todo quedó disfrazado, todas nuestras actividades son ambiguas. El sueño, la poesía, la Revelación misma nos siguen hablando con el lenguaje del sentimiento, nos siguen enseñando la eterna aspiración hacia lo divino; sí, pero al mismo tiempo despiertan en nosotros las inclinaciones y los placeres de los sentidos. "La fuente misma de la vida está envenenada."

Lo que debería ser para nosotros el lenguaje del estado de vigilia es ahora el oscuro lenguaje del sueño; la región del sentimiento, aun del más puro sentimiento en el principio, la región del alma, es ahora, y mientras resida en *este tenso instrumento de cuerdas dobles y terriblemente diferentes*, una región infestada de peligros.

Todo se ha transformado, todo se ha corrompido: los lenguajes humanos propiamente dichos, descendientes de la lengua única de los orígenes, hecha de imágenes, han perdido todas sus virtudes. Lo que era poesía no es ya sino fría prosa, y "el cántico de la naturaleza se ha trocado en filosofía".

Así, pues, ya no poseemos más que una débil parte de los poderes que un día nos fueron otorgados. Y el sueño es uno de esos vestigios sobre los cuales podemos fundar la esperanza de una reintegración futura en nuestro estado primitivo. Pero debemos estar alerta, pues todas las manifestaciones del inconsciente, en que

dormitan los gérmenes sagrados, son equívocas; pueden traer hasta nosotros lo mismo las influencias de los buenos espíritus que las de los malos: demonio socrático del bien o demonio de las tentaciones maléficas, el "órgano moral" innato está hecho de tal modo, que el Maligno puede apoderarse hábilmente de él. Es cierto que el inconsciente posee dones proféticos: aun antes de tener la consciencia de una mala acción, simplemente ante la cercanía de un peligro desconocido, ya nos invade una singular inquietud. Pero "el demonio maligno es tan excelente profeta como el bueno".

En la descripción de esta doble influencia, Schubert parece presentir esa función "compensatoria" que los psicólogos modernos atribuyen al inconsciente; y sin duda es ésta la página de su libro en que, abandonado por un instante el mito del sueño, se nos presenta mejor como psicólogo puro, dotado de una atinada adivinación y de una capacidad de percepción concreta. Basta poner "inconsciente" ahí donde Schubert habla de ese "organo moral", asimilado por él al sueño, para que nos encontremos bruscamente a un paso de las ideas actuales:

> Muchos de nuestros sueños, que contrastan singularmente con nuestras tendencias y nuestras ideas de la vida corriente, parecen provenir del buen espíritu que nos protege... La asociación de ideas del órgano moral es muy distinta de la del pensamiento en vigilia, y absolutamente opuesta a ella... Por más que se la refute o se la sofoque, seguirá siempre más fuerte e insistente... De los dos rostros de Jano de nuestra doble naturaleza, uno parece reír siempre mientras el otro llora, uno parece dormitar y no hablar ya sino en sueños mientras el otro está más despierto y habla en voz alta. Cuando el hombre exterior se abandona al placer con la más jubilosa libertad, una voz interior de descontento y de profunda tristeza viene a turbar su embriaguez... Y, por otra parte, cuando el hombre exterior llora y gime, el ser secreto prorrumpe en una alegre canción que, por poco que la escuchemos, nos hace olvidar nuestras penas... Cuanto más se entregue a la vida con una robusta energía el hombre exterior, más se retirará el otro, impotente, al mundo de las imágenes, de los sentimientos oscuros y de los sueños; y cuanto más vigoroso se haga el hombre interior, más se debilitará el hombre exterior...

Como se ve, Schubert sigue aquí apegado a su concepción moral de la vida psíquica: los dos hombres que conviven en nosotros en un equilibrio tan extraño reciben calificativos de valor: están orientados hacia el bien o hacia el mal. En esto difiere Schubert de los psicólogos de hoy; pero, de todos modos, es innegable que una experiencia íntima, cuya sinceridad trasciende de las líneas citadas, le hizo sentir ese singular acompañamiento en sordina que nos sigue a lo largo de nuestra vida consciente.

Sin embargo, una "filosofía de la naturaleza" no puede prescindir de toda explicación fisiológica del sueño. Largos pasajes de la *Simbólica*, bastante confusos a menudo, afirman que son órganos físicos distintos los que funcionan en el sueño y en la vigilia; el sistema ganglionar es la sede del alma dormida, y el sistema cerebral la del espíritu despierto. El sueño es un estado intermedio entre ambos.

Recordemos que la división del hombre físico en esos dos sistemas corresponde, en la fisiología romántica, a la doble índole de la creatura: por los ganglios está en conexión con la vida de la naturaleza física, participa en el gran flujo vital y se orienta hacia un centro situado fuera del individuo; el cerebro, en cambio, es el centro de la creatura separada y la sede de la conciencia diurna. Pero aquí tropieza Schubert y no se atreve a ir hasta el último extremo de la filosofía romántica. Carus será muchísimo más consecuente, y, pese a su moderación, mucho más atrevido. El autor de la *Simbólica*, que desde la época en que escribió este libro nunca pierde de vista la metafísica cristiana, no persiste en considerar nuestro organismo físico como una emanación de lo divino, una manifestación de Dios, con el mismo título que nuestro ser espiritual. Restablece la preeminencia de lo espiritual y, por consiguiente, vuelve a una jerarquía en que el sueño ocupa un sitio inferior; no inferior por más confuso, más alejado de la evidencia cartesiana, sino porque refleja nuestra vida instintiva. A la cualidad de vestigio divino que Schubert reconoce en el sueño, se añade un aspecto radicalmente opuesto, que lo hace aparecer como inferior a la vigilia.

> La parte más brillante y mejor de nosotros mismos no es la que está enganchada a nuestro carro bajo la forma de alma vegetativa, sino *la parte vergonzosa* de nuestro pobre ser desgarrado. Y muy claramente lo descubrimos cuando se libera de sus cadenas, aunque sea por breves instantes. Me lleno de terror cuando a veces percibo en sueños ese lado de sombras de mí mismo bajo su verdadero aspecto.

El sueño, pues, está dotado de los mejores y de los peores atributos, y a pesar de que la ciencia fisiológica de Schubert se pone a veces en una concordancia violenta con su metafísica, el mito de la caída original le permite superar todas las contradicciones: sin duda que en nuestro estado actual, y mientras sigamos empeñados en tomar todas nuestras luces del amor propio, el sueño sólo nos puede servir para percibir, a pesar de todo, ciertos vínculos que subsisten entre nosotros y la vida cósmica. Pero basta que nos volvamos, con toda nuestra voluntad y todo nues-

tro amor, hacia una luz más elevada, a la cual pertenecemos originalmente, para que al punto el sueño nos devuelva algunos fragmentos, gracias a los cuales nos será dado, un día, reconstruir nuestro primer universo. La observación precisa confirma esta ambivalencia de los sueños. Unos son absurdos y pertenecen a un "dialecto grosero"; otros, que por cierto están estrechamente emparentados con los primeros, son lo mejor que hay en nosotros. La ley de compensación entre el sueño y la vigilia desempeña aquí también su papel:

El alma suele resarcirse, en el sueño, de todas las inútiles charlas que le son negadas durante el día, del mismo modo que las almas profundas, que parecen carecer de medios de expresión en el estado de vigilia, encuentran uno, más poderoso y más rico, en el sueño.

No todos los sueños, pues, son de la misma calidad; hay unos en que sólo se puede reconocer la vana reproducción del pasado o el libre juego de nuestras inclinaciones "en un mundo de imágenes y de extraños jeroglíficos". Schubert apenas se ocupa de estos sueños, que sirven, cuando mucho, para conocer nuestro carácter individual. No obstante, sabe muy bien que hay diversos grados en el sueño, y está muy lejos de admitir, como tan a menudo se hace, que los grados de que nos acordamos agoten los caracteres del sueño o conserven de él algo más que la orilla más externa. El alma no siempre habla la lengua de las imágenes con la misma coherencia penetrada de sentido. El sueño se puede expresar de un modo más o menos metafórico, ora nos represente literalmente la escena que nos anuncia, ora se sirva de imágenes tan alejadas del uso corriente "que haya que traducirlas antes para entenderlas".

Además, es infinitamente probable que haya un grado todavía más profundo de sueño, del cual sólo raras veces subsiste un recuerdo al despertar, porque del estado de vigilia lo separa un abismo tan hondo como la "clarividencia" magnética. Sin embargo, esos sueños dejan casi siempre al despertar cierto estado de alma y muchos de esos presentimientos de que tantos ejemplos conocemos.

Como todos aquellos que tienen alguna idea de lo que es realmente la vida onírica en toda su originalidad irreductible, Schubert conoce, por las huellas indistintas que deja durante el día, ese sueño intraducible e inasible que se produce durante el dormir más profundo. Su calidad es infinitamente distinta de todo lo que ponen en nosotros los estados de consciencia clara; sus imágenes son absolutamente extrañas, y tan misteriosas que

casi nunca nos queda de ellas más que un sentimiento vago, malestar, euforia, exaltación o inexplicable certidumbre. Al despertar, lo único que sabemos es que regresamos de muy lejos; pero un espíritu que haya comenzado siquiera a emprender con confianza esos viajes interiores no pide más que eso: sabe que, gracias a tales sueños, otras regiones nos fueron accesibles en un tiempo, lo siguen siendo en algunos instantes, y un día volverán a serlo plenamente.

III

En sueños, el alma es agitada por un mundo superior, que la lleva en sí maternalmente.

La *Simbólica* se resentía un poco de la prisa con que fué escrita, y Schubert no tardó en comprenderlo. Apenas publicada la obra, confiesa en sus cartas que "ha otorgado a la naturaleza un papel todavía demasiado prominente", y cuando la obra se reedita en 1821, la revisa y le hace correcciones substanciales. Las modificaciones de detalle suelen ser significativas. Aquí y allá, con mucha frecuencia, desliza un "de algún modo", un "podría decirse", un "más o menos", o bien, invocando dudosas autoridades, escribe cosas como ésta: "una antigua creencia nos autoriza a decir..." Se esfuerza, sobre todo, en hacer resaltar la jerarquía que coloca a la Revelación infinitamente por encima de la poesía, y a la poesía muy por encima del sueño. En vez del elogio de las populares *Claves de los sueños* y de los ejemplos que de ellas tomaba, pone muchas veces observaciones sacadas de recopilaciones científicas, como la *Revista* de Moritz, o anécdotas edificantes; o bien, si conserva la cita, la matiza con un poco de ironía. La naturaleza, que en la primera versión era el lenguaje original de la humanidad o la emanación de un Dios a quien apenas se designa, se convierte más claramente en la revelación del Dios cristiano; con extensos cálculos demuestra ahora que la naturaleza es confirmación puntual de las Escrituras.

Iguales preocupaciones de ortodoxia cristiana lo llevan a matizar también sus palabras cuando habla del valor del sueño. Schubert suprime sus observaciones psicológicas más precisas, aquellas en que distinguía varios grados distintos en el sueño, e introduce en su texto reservas muy interesantes:

No hay que olvidar nunca que el sueño se identifica con la sede de las inclinaciones y de los deseos, la cual, en el lenguaje de la Escritura, se

llama corazón humano. A menudo aparece su verdadera naturaleza, aun en sueños: hay muchos hombres que en sueños se conocen bajo un aspecto distinto, peor que el que muestran en el estado de vigilia (y que está formado por los hábitos de la educación y por las circunstancias). Así, los que parecen tranquilos se revelan irascibles, violentos y hasta crueles; y la Naturaleza, que sueña en nosotros, no parece amiga de esta luz de lo alto que disipa todas las sombras nocturnas.

Lo que Schubert se empeña en subrayar con mayor claridad es la distinción entre la naturaleza y el espíritu. Una cosa que pertenece a la naturaleza no puede ser pura; a medida que se afirma la orientación cristiana de Schubert, el Inconsciente se asimila más y más a una potencia de las tinieblas. Esta metafísica dualista es incompatible con las primeras concepciones de Schubert, de manera que la segunda edición de su libro, lejos de corregir en algo los defectos de la primera, es más confusa y deja adivinar un ligero malestar. Hubiera sido necesario reescribir la obra entera para darle una nueva unidad.

En su *Historia del alma*, inmensa obra de más de mil páginas publicada en 1830, el "filósofo cándido" resume toda su filosofía y trata una vez más de dar un remate cristiano a sus estudios de la naturaleza inorgánica, orgánica y humana. Profundiza las imágenes y las ideas que en sus primeros libros había distribuído a manos llenas, aunque no sin precipitación. La tentativa no llega a conseguir una perfecta coherencia, y Schubert sigue siendo ese espíritu semi-lírico, incapaz de sistematización, que siempre había sido. Sin embargo, tal como nos ha llegado, ese enorme libro es extraordinariamente vivo, y algunas de sus páginas son magníficas por su movimiento y su riqueza. El sueño cobra aquí una significación un tanto distinta, menos misteriosa, menos indefinible, pero también menos elevada en la jerarquía de los estados del alma humana.

La naturaleza se nos sigue presentando como un lenguaje, pero con una inflexión que aleja más o menos a Schubert de las tesis martinistas. "Todo el mundo visible es el lenguaje, el pensamiento de Aquel que se llama Verbo, Pensamiento, Logos, una alabanza que el Hijo canta al Padre." El mundo invisible está en relación con el visible, le sirve de complemento.

Toda creatura individual, por encima y a un lado de ella, tiene su contrario, que es al mismo tiempo su complemento y que viene a compensar los defectos o las deficiencias de la vida separada... Porque estas lagunas son los vasos de elección en que vienen a derramarse las fuerzas de la vida superior.

El mundo actual está regido por dos fuerzas contrarias: una tiende a la individuación, la otra obra como un imán y crea el vínculo de todas las cosas entre sí, de todas las cosas con Dios. El alma humana es presa de estas dos tendencias, que encuentran su reconciliación con el Amor.

Porque el Amor es un anticipo de esos sufrimientos y de ese deleite que experimentará el alma cuando vuelva a Dios, cuando se rompan los sofocantes lazos del cuerpo y de la ilusión... Al elevarse en el alma la poderosa voz del Amor, no es una fuerza solamente, sino todas las fuerzas del alma y del cuerpo las que se despiertan y agitan. Y ese movimiento ejerce una acción disolvente sobre el individuo estrechamente limitado; es como una atracción que arrebata al alma fuera de sus fronteras terrestres, hacia una nueva existencia.

El deseo del aniquilamiento, que fué, como en tantos románticos, un tema dominante del pensamiento de Schubert en su juventud, adquiere ahora un sentido más definible, y da a su gran alabanza del Amor un acento de experiencia profundamente personal.

La muerte del cuerpo se desea a veces con tanto ardor como el placer sensual, y éste no es sino la imagen, la imperfecta imagen de la aspiración hacia el Ser supremo. Gracias al constante deseo de esta unión terrestre, se mantiene siempre despierto un anhelo más profundo, el del retorno a la unidad divina. Pero no hay una verdadera satisfacción de él sino en la muerte.

El sueño es una prefiguración del momento bienaventurado en que el alma romperá sus cadenas, y, al mismo tiempo, es para el cuerpo un retorno necesario a las fuentes de la vida, una vuelta al seno materno, henchido de infinita dulzura.

Cuando el cuerpo está sumido en las sombras del sueño, el alma parece hallarse más cerca de una región trascendente en la cual ha nacido, tal como el cuerpo nació de los elementos terrestres. Durante la noche del cuerpo, las luces y las fuerzas de un lejano cielo estrellado juegan con el alma que a ellas se somete, de la misma manera que, en el seno de su madre, el niño que no es todavía dueño de su cuerpo se somete a las fuerzas del cuerpo materno. Pero poco a poco, gracias al lento trabajo de los días y a la tarea de las noches, el niño adquiere el dominio de su cuerpo todavía no nacido y se siente atraído hacia la tierra en que habrá de vivir.

Así también llega un día en que el alma siente, por última vez, pesar sobre ella la fuerza y la amargura de su cuerpo cansado, ávido de reposo; pero a ese día sigue una noche en que la aspiración que arrae al alma hacia lo alto rompe su cárcel...

En sueños, el alma es agitada por un mundo superior, que la lleva en sí maternalmente, más o menos como el niño aún no nacido es agitado por los movimientos de su madre.

Así, pues, desde este mundo el alma está destinada a otra vida, a la cual pertenece ya y de la cual participa oscuramente en el sueño: el dormir "descorre el velo del cuerpo", y el alma se entrega a su actividad propia. De ahí que se sienta tan ligera, tan rápida, en ciertos sueños; y si a veces se reviste en ellos de cuerpos diferentes del suyo, es porque trata de liberarse de sus cadenas para obedecer al llamado que no cesa de escuchar. En este sentido, la locura no es sino un sueño que se eterniza: desde antes de la muerte el alma ha conquistado su independencia, ha dejado de sentir que en la tierra pertenecía a un cuerpo. Todo en nuestra vida es una alusión a lo que fuimos y a lo que seremos; el sueño, en especial, se compone a menudo de elementos que no pueden ser sino el recuerdo de un estado pretérito o el presentimiento de un estado futuro.

Y así, toda una historia de nuestra evolución interior, no advertida por los sentidos exteriores, transcurre junto a la vida en vigilia y la atraviesa. Sus hilos se anudan por sus dos cabos en la Eternidad, que ya era antes de que comenzara la vida corporal y que será cuando ésta haya acabado.

Según parece, nunca había llegado Schubert a conceder un lugar tan eminente a los sueños en la época de su *Simbólica,* ni se había atrevido a considerarlos, de ese modo, como la secreta y sorda persistencia de nuestra existencia inmortal, por debajo de la vida separada. No obstante, con una vuelta sobre sus pasos, que es curiosa pero que responde a su sentimiento profundo mejor que las inhábiles conciliaciones intentadas antes, agrega:

Lo propio del alma no es lo que hemos percibido y experimentado en sueños, sino lo que hemos hecho y adquirido en la vida diurna. Indudablemente, a veces vemos en esos estados —como ve el ojo, a través del telescopio, lejanas y hermosas montañas cubiertas de ricas praderas— una región superior, más espiritual. Pero los frutos que se dan en esa montaña no serán nuestros hasta que, no sin esfuerzo, hayamos llegado a ella y la hayamos escalado.

Esta imagen lo dice admirablemente: el sueño no es, de manera absoluta, superior a la vigilia: es una advertencia, nos enseña que nuestra patria esencial no es la tierra, pero no nos da los medios de vivir en ella. Lo único que puede hacer es indicarnos la meta que hay que alcanzar, al término de la vida de vigilia. De modo que Schubert dista mucho de predicar un abandono a la magia de las fantasías oníricas; para llegar a la reintegración en la unidad no debemos dejar que nos invadan, sino seguir en esta vida el camino mismo que nos traza nuestra encarnación in-

dividual: la acción y la consciencia. Soñamos en nuestra Patria lejana; pero hay que llegar a ella por el progreso consciente de todo el ser.

En esta vida, el alma pertenece a dos mundos, uno de materia y el otro de luz; pero sería falso creer que el uno es nada y el otro es realidad. Pues en la muerte, prefigurada por el sueño, el alma se lleva algo que ya aquí está en ella, y que podemos llamar su *cuerpo invisible:* es un germen de inmortalidad, en el cual palpita un poder de reproducción, y que, llegado el momento, es capaz de recrear un nuevo cuerpo con el polvo transfigurado del antiguo. "Esos ecos del cuerpo terrestre son la promesa y la base de una nueva existencia futura."

Para Schubert, el sueño parece tener algún parentesco más estrecho con ese cuerpo astral que constituye la permanencia de nuestro ser, el germen de sus reencarnaciones, y que, ya en esta tierra, anticipa la presencia de la vida eterna en el seno de la existencia actual. En este sentido, el sueño se asemeja al *entusiasmo* dionisíaco, a la inspiración poética y artística:

> Un potente soplo impulsa al alma hasta la orilla del mundo del Espíritu, hasta el país de los sueños; y un dulce dormir cubre los miembros con su sombra protectora... Debemos ver muy bien que el mismo fondo sagrado que en la hora del entusiasmo levanta al alma por encima de sí misma y del cuerpo perecedero es al mismo tiempo esa poderosa llamada que, con el nombre de muerte, arranca el alma del cuerpo... Pero debemos ser cautos: hay un entusiasmo que empuja al alma hacia las cimas, y otro impulso, parecido al entusiasmo, que arrastra al hombre hacia el abismo.

Al igual que Faetonte, el caprichoso egoísmo del hombre puede apoderarse del carro de Dios: "ha querido hacer por sí mismo ese entusiasmo interior que sólo Dios puede crear".

La obra de Gotthilf Heinrich von Schubert podrá no ser un gran monumento del pensamiento humano; le faltó al "filósofo cándido" la suprema concentración, la fuerza que edifica las grandes arquitecturas. Pero aun cuando la *Simbólica de los sueños* sea un tanto libresca y disimule mal sus contradicciones internas, todos los escritos de Schubert tienen un tono de sinceridad y, en algunos momentos, un estilo brillante que revelan una magnífica alma contemplativa. Lo que no puede dejar duda es la permanencia, a través de una vida larguísima, de algunos motivos fundamentales, esbozados ya en la novela de su juventud, reanudados en un tono más científico en las obras de los treinta años y, por último, plenamente desarrollados en el cúmulo de ideas

de la *Historia del alma*. Aunque es cierto que algunos de esos motivos están en concordancia con la orientación general de su tiempo, y que Schubert aprendió muchas cosas en la escuela de sus predecesores y de sus contemporáneos, es innegable que su perfil no deja por ello de ser original. Merece un interés especial entre la pléyade de los filósofos de la naturaleza, no sólo porque su *Simbólica* llegó a gozar de cierta fama y ejerció una influencia real sobre algunos románticos, sino porque, más que ningún otro, persiguió ante todo la solución del enigma universal, tal como lo encontraba dentro de sí mismo.

Por interesantes que sean sus observaciones sobre la psicología de los sueños, no duran mucho tiempo, y Carus y el mismo Steffens tuvieron de la vida inconsciente una percepción mucho más justa y concreta. Schubert fué, sin duda, el primero que aplicó a la vida onírica las ideas de Hamann, el primero que consideró el sueño como un lenguaje, el primero que quiso precisar las analogías de detalle que asemejan la metáfora de los sueños a ciertos aspectos de la poesía. Con mayor claridad que los demás psicólogos de su tiempo, insistió en la imposibilidad de ahogar la vida inconsciente, y supo que los sueños más auténticos escapan a toda memoria y a todo freno. Pero esas observaciones no constituyen lo mejor de su mensaje.

Uno de los temas permanentes de la vida interior de Schubert fué la intensísima percepción de una doble naturaleza del alma, de una vida psíquica constantemente dividida entre dos planos, y, al mismo tiempo, nunca dejó de sentir la especie de contradicción irónica que existe entre esas dos realidades. La vida humana consciente es un sueño cuando la tomamos por la única real, y el sueño es quizá el verdadero estado de vigilia, el único instante en que no somos juguete de una ilusión y en que nos acordamos de nuestra naturaleza profunda. Sueño, poesía y amor están emparentados con la muerte: en efecto —y aquí nos encontramos con otro de sus temas dominantes—, la muerte es nacimiento a la vida, las aspiraciones más auténticas del individuo tienden a la muerte, porque la muerte es reunión, retorno al UNO.

A pesar de esta persistencia de sus ideas fundamentales, la vida espiritual de Schubert no es de ninguna manera una cosa inmóvil: con incertidumbres y balbuceos, alcanza lentamente un progreso esbozado por cada una de sus obras, no realizado del todo por ninguna, pero cuya curva perfecta nos es dada por la historia entera de su pensamiento. Y ese progreso es dialéctico: es verdad que la vida terrestre es un sueño, pero, prosigue Schubert, en una nueva etapa, basta considerarla como tiniebla pro-

funda para que otra luz pueda alumbrarla y devolverle su dignidad.

El sueño, la poesía, todas las revelaciones del inconsciente tienen justamente ese precio inestimable: nos liberan de nuestra soledad de individuos separados, nos ponen en comunicación con esos abismos interiores que ironizan la vida de la superficie y que están en misteriosa comunicación con nuestro destino eterno.

Pero, a semejanza de los demás románticos, Schubert no aconseja el abandono a los hechizos de los abismos. Hay que escuchar las advertencias que de ahí se elevan y que nos dicen que nuestras actividades conscientes no agotan toda nuestra realidad; hay que saber que participamos de algo indefinible e inefable que nos sobrepasa y que nos llama. Pero somos, seguiremos siendo y debemos ser creaturas de esta tierra, seres humanos destinados a recorrer su largo camino de seres separados; y ese camino es el de la consciencia. Si hemos llegado a escuchar la voz de las sirenas interiores, sería peligroso y presuntuoso pretender seguirlas: los reinos superiores ya no nos son accesibles directamente, y caeríamos en los lazos del Maligno, siempre listo a apoderarse de nosotros. Cuando el sueño y el inconsciente nos adviertan que existe una luz hacia la cual debemos volvernos, entonces, con toda nuestra voluntad y todo nuestro amor, nos toca orientar hacia ella nuestros pasos y nuestras acciones de individuos conscientes y responsables.

Bajo una forma mística, y obedeciendo evidentemente a la necesidad más urgente de su problema personal, Schubert afirma así lo que necesita afirmar para poder vivir y creer: la doble naturaleza del sueño, hecho de luz y de sombra; la doble naturaleza del estado de vigilia, camino ilusorio si nos abandonamos a ella, camino de salvación si sabemos escuchar las revelaciones de los mejores sueños. Un Carus, con su vigor muy distinto de pensamiento y su mayor penetración de las realidades psíquicas, llegará a la misma conclusión renunciando a todo el aparato mitológico de sus predecesores.

BIBLIOGRAFÍA

SCHUBERT, *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808).—*Symbolik des Traumes* (1814, 1821, 1837).—*Geschichte der Seele* (1830, 1839).

VIII

EL MITO DEL INCONSCIENTE

... Y a esa melodía, a esa maravillosa confidencia del Inconsciente al Consciente, la llamamos sentimiento.

CARUS

Dos fisonomías, la del maestro y la del discípulo, forman el contraste más vivo que se pueda imaginar.

El autorretrato de Caspar David Friedrich nos muestra un rostro poderoso y arruinado, surcado de profundas arrugas; los rasgos son toscos, macizos, y si no fuera por una mirada en que se traslucen el hábito de la contemplación y la angustia de incesantes tormentos, parecería un remendón del siglo XV en quien la miseria y el trabajo han dejado su huella. Mientras más se contempla ese dibujo, más se revela un ser aislado del mundo por su propia violencia, su intransigencia y un gusto huraño por la tristeza.

La hermosa y apacible cabeza de Carl Gustav Carus inspiró a pintores, escultores y grabadores de medallas. El arte solemne de David d'Angers no tuvo necesidad de interpretar ese rostro, cuya bella arquitectura, cuya expresión de clara consciencia, de meditación imperturbable y de harmonía profunda con el mundo nos ha llegado a través de una fotografía. Seguramente ese hombre conoció los honores, fué aficionado a ellos, y cumplió sin prisas una tarea de constructor y de realizador; todo en él es voluntad tranquila, cultura, serenidad clásica.

Autor de una *Simbólica de la persona humana*, Carus nos autoriza a abordar el estudio de su pensamiento por la confrontación de su personaje con el de su maestro Friedrich.

¿Qué parentesco hubo, pues, entre esos dos hombres tan opuestos? Para adivinarlo, hay que interrogar otros testimonios, relacionar a Carus, con su rostro majestuoso y su estilo de escritor, con esa otra expresión de sí mismo: su calidad de pintor romántico seguidor de la manera de Friedrich. Entre las obras de uno y otro hay toda la distancia que separa a un maestro de su discípulo, a un pintor por vocación y por genio del aficionado excelentemente dotado: diferencia de talento y de realización que, sin embargo, no puede hacer olvidar la semejanza profunda de las intenciones.

I

Los grandes paisajes de Friedrich evocan las meditaciones del solitario que siempre fué. Por una ventana abierta divisamos mástiles que no detienen la mirada, sino que la invitan a perderse en el infinito de un cielo nórdico, el del Báltico en Greifswald, y una mujer vuelta de espaldas, sumida en la contemplación de esos horizontes lejanos, parece guiar hacia ellos el ojo del espectador. —Insignificante, más allá de los arrecifes de la costa, una barca reduce a casi nada la presencia humana sobre un océano sombrío, que se confunde a lo lejos con una movediza barrera de nubes—. Sobre unas grandes rocas, tres mujeres, cuyo perfil apenas se adivina, ven alejarse, en el extraño deslumbramiento de una bruma transfigurada por la luna, dos barcos de pesca, cuyo reflejo prolonga verticalmente los velámenes de barcos fantasmas. —Un árbol solitario, de copa mutilada, ocupa todo el centro de una tela; pero, lejos de congregar a su alrededor un paisaje al cual diera un centro de gravedad, parece estar ahí únicamente para indicar a la vista el camino hacia otros árboles torturados, más lejanos, hacia una llanura accidentada y, más allá de las montañas vaporosas, hacia otros valles, hacia otros países, leguas y leguas de tierra.— Una capilla cuya cruz se repite sobre un puente vecino, algunos árboles, colinas donde humean las chimeneas de una aldea, forman apenas una minúscula faja de terreno bajo un cielo inmenso, uniforme, que parece escapar de los límites del cuadro y extenderse hasta los espacios ilimitados. —Una ruina gótica y algunos árboles destrozados por la tempestad se yerguen, formidables y espectrales, empequeñeciendo aún más la figura de un peregrino que se aleja, encogido, a través de la nieve—. Un crucifijo gigantesco domina una roca rodeada de abetos; toda la luz, irreal y sin embargo natural, converge hacia él como una adoración de la naturaleza.

Pintura profundamente simbólica, en que el paisaje nunca es una unidad cerrada en sí misma, sino una como alusión a espacios inmensos, que están más allá de los que capta el pintor. Casi siempre un caminante solitario, cuyo rostro rara vez se distingue, pero cuya actitud toda es pensativa y piadosa, indica hacia qué horizontes puede ser arrastrada la meditación humana a la vista de esos cielos, esos árboles y esos océanos. Sin embargo, el arte de Friedrich no se pierde en esas alegorías, en que otros pintores románticos, como Runge, pusieron demasiadas intenciones literarias. El símbolo es menos explícito en Friedrich; sus

paisajes imponen al espíritu una huída más allá de lo que ven los ojos.

Sus estaciones predilectas son el otoño y el invierno; largas hileras de pájaros aumentan la impresión de soledad, de desolación muchas veces. Pero, al mismo tiempo, el artista procura mostrar la constitución geológica de las rocas, reflejar los fenómenos o las ilusiones de la luz que se diluye en la bruma. Al aislamiento, a la angustia del ser humano en su pequeñez, responde esa vida de una naturaleza en perpetua metamorfosis, lo mismo a través de los siglos de evolución telúrica que a través de los minutos del día y de los incesantes cambios de la luz. Finalmente, en esa harmonía del alma con el mundo que la rodea percibimos un acento religioso, aunque muchas veces no haya un símbolo cristiano que lo precise.

Friedrich, decía David d'Angers, "descubrió la tragedia del paisaje". La encontró, en efecto, gracias a su propia tragedia interior. "El crepúsculo era su elemento", escribe Carus. Todo lo que sabemos de su vida nos lo muestra perpetuamente inquieto, en busca de sí mismo, siempre insatisfecho de su obra y de su existencia, huyendo a menudo de Dresden para encontrar a orillas de su Báltico natal, o en el Riesengebirge, una naturaleza a su imagen. Verdadero romántico, conquistó la admiración de Tieck, de Kleist, de Arnim, de Brentano y de Schubert; pero el éxito lo dejó indiferente, porque perseguía otras victorias. Invadido por el tormento de los irreconciliables dualismos que desgarran a la naturaleza humana, trataba de superarlos por una conquista de la unidad, expresada a la vez por su piedad y por la concepción que tenía de su arte.

Dejó algunos escritos en un estilo un tanto rudo: estrofas bastante desmañadas, consideraciones sobre la pintura, aforismos diversos, en que resumió para sí mismo sus ambiciones espirituales y su drama. Sus breves poemas evocan la misma naturaleza trágica que sus cuadros, los mismos paisajes lunares en que se refleja la angustia. Pero, en un ingenuo simbolismo de la sombra, del crepúsculo y de la luz, la fe da muy pronto su respuesta a la angustia. Todas las meditaciones de Friedrich, cuya huella se conserva en sus manuscritos, siguen ese mismo movimiento: a la incertidumbre humana, a lo trágico de la existencia, la fe y el arte dan, siempre concordes, su respuesta.

Para él, el arte "es quizá un juego, pero un juego lleno de gravedad". No es forma pura sino para el hombre o para el pintor vulgar, pues el hombre superior reconoce a Dios en todas las cosas.

La única verdadera fuente del arte es nuestro corazón, el lenguaje de un alma pura y cándida. Un cuadro que no emana de ahí no puede ser sino vana juglaría. Toda obra auténtica se concibe en una hora sagrada, se da a luz en una hora bendita; la crea un impulso interior, *a menudo sin que el artista se dé cuenta.*

Esta experiencia del nacimiento inconsciente de la obra, esta impresión de no ser uno su autor sino su receptáculo y su vaso de elección, es la experiencia central de ese verdadero romántico.

Cierra tus ojos físicos para que veas primero tu cuadro con los ojos del espíritu. Luego, haz que aparezca en el día *lo que has visto en tu noche*, para que su acción se ejerza a su vez sobre otros seres, del exterior hacia el interior.

Estas líneas, escritas en 1830, anticipan una de las ideas esenciales de la psicología de Carus: lo que nace de un alma puede tomar forma física en la expresión de un rostro, por ejemplo, y obrar primero sobre los sentidos de los demás, para transmitirles en seguida, más profundamente, la verdad interior.

El pintor no debe pintar solamente lo que ve ante él, sino lo que ve en sí mismo. Si no ve nada en sí mismo, que renuncie a pintar lo que ve afuera. De lo contrario, sus cuadros parecerán biombos tras los cuales no esperamos encontrar sino enfermos, y quizá difuntos.

Un día, el gran pintor confió a Carus que esta singular concentración de luz, que nos impresiona en todos sus cuadros, se le había aparecido en un sueño nocturno, antes de que pudiera descubrirla en la naturaleza.

La pintura de Carus se parece a la de su maestro, si bien las intenciones de sus cuadros son más explícitas. Le atraen preferentemente los paisajes cuyas rocas conservan la huella de alguna catástrofe geológica o la estructura de los períodos glaciales. Pero él también pone algún caminante romántico, que acentúa la impresión de soledad y de inmensidad. A veces, como en su *Rey de los alisos*, pinta apariciones de rostro humano en medio de un estudio de luz y de tempestad, que da al paisaje entero una atmósfera espectral; la fogosa huída del caballo desbocado, sobre el cual se distingue la silueta encorvada y sombría del rey, resalta sobre una bruma luminosa, y sobre ella un grupo de árboles y un cielo tenebroso evocan el furor de la tormenta. En otro cuadro, la luna transfigura un paisaje de cañas que reciben reflejos plateados a la orilla del río, mientras el cielo se inunda de una

luz extraña; una paz singular emana del conjunto y nos hace pensar en estas palabras de Friedrich: "Dios está en todas partes, hasta en el menor grano de arena; una vez quise representarlo también en las cañas."

Las *Cartas sobre la pintura de paisajes*, que Carus escribió hacia 1820, es decir, en los días en que conoció a Friedrich, pero que no publicó hasta haberlas retocado en 1831, revelan muy bien su dependencia del maestro, pero también dejan entrever en qué sentido sobrepasa el romanticismo y trata de integrarlo en una estética menos "entusiasta". La obra de pensamiento está en él por encima de la obra de inspiración; naturaleza infinitamente más equilibrada que Friedrich, puede, por otra parte, dominar con su mirada los antagonismos interiores que su maestro trataba de conjurar.

Según él, la tarea del pintor consiste en representar el devenir de la naturaleza, y en hacer sentir en ella la presencia de lo divino: el pintor se *siente* en Dios tal como el sabio se *sabe* en Dios; el arte y la ciencia convergen en la misma adoración.

Al contemplar la magnífica unidad de un paisaje de la naturaleza, el hombre se hace consciente de su propia pequeñez; y, al sentir que todo está en Dios, se pierde a su vez en ese infinito, renunciando en cierto modo a su existencia individual... Abismarse así no es perderse; es una ganancia, porque aquello que de ordinario sólo podemos ver por medio del espíritu, se hace casi accesible a los ojos físicos, los cuales se convencen de la unidad del Universo infinito.

El pintor no debe perder de vista en sus paisajes ese sentido de la unidad de todas las cosas. Debe intentar la expresión del proceso de la vida, que empieza por crear las rocas informes y luego la vegetación, hasta elevarse a las creaturas animales. El cielo, cuya bóveda corona el paisaje, es una de sus partes esenciales, pues la luz y el aire simbolizan el Infinito, fuente de toda vida.

Pero no basta expresar los sentimientos que experimenta el hombre ante la naturaleza, ni transcribir en la tela el conocimiento que de la vida del organismo universal pueda tener el pintor. Hay que establecer una estrecha correspondencia entre esas dos ambiciones, y poner también aquellas impresiones nuestras que si son tan vivas es porque nos hacen adivinar la presencia de Dios en las cosas. El paisaje ideal será el que evoque a la vez nuestros estados de alma subjetivos, que nos revelan el infinito tras las cosas, y una visión objetiva, vuelta hacia el mundo finito y atenta a las formas.

La estética de Carus, que pretende conciliar el subjetivismo romántico, el sentido goetheano de la forma perfecta en sí misma y la visión especulativa de la unidad cósmica, reafirmada por la filosofía de la naturaleza, no hizo de él un gran pintor. Pero significa un esfuerzo de vasta síntesis, que Carus intentó asimismo en el campo de la filosofía y de la psicología.

Su ambición, en efecto, era ser un hombre universal. Ilustre médico, naturalista exacto, autor de un excelente libro sobre Goethe, ha merecido su fama duradera sobre todo por haber dado la última y perfecta expresión al mito romántico del Inconsciente. Accesible a todos los misterios que entrevieron los filósofos de la naturaleza, pero libre de sus exaltaciones imaginativas, Carus extirparía del legado romántico el lenguaje astrológico, mágico y oculto en que lo había confinado la moda del tiempo. Es un explorador de las extrañas regiones de la vida oscura, pero se aventura por ellas sin temores, con la dignidad un tanto ampulosa que ha aprendido en la escuela de Goethe. La cercanía del misterio despierta en él la necesidad de ser claro, y aunque posee un intenso sentimiento de lo desconocido, no es de los que "hacen misterio" de sus intuiciones. Su estilo, límpido y a veces exageradamente monumental, no se adorna con esos himnos elocuentes en que tanto se deleita Schubert, ni con esos sobreentendidos de la inspiración, malos o buenos, tan propios de Troxler. Carus siempre es dueño de su instrumento, y si a veces nos aburre su compañía, es ese aburrimiento majestuoso que suele invadirnos cuando escuchamos los solemnes y atinados discursos de ciertos espíritus selectos...

Por lo demás, Carus, como persona, no debió ser muy alegre, a juzgar por la monstruosa autobiografía de mil cuatrocientas páginas en que, viejo profesor colmado de honores oficiales, cuenta una vida sin grandes acontecimientos. Después de los hallazgos y lecturas de la juventud, no encontramos en esos fastidiosos volúmenes sino las triviales etapas de una brillante carrera académica, las pequeñeces de la vida familiar, los cumpleaños del autor, con la enumeración detallada de los viejos primos que, año tras año, se reunían en torno al pastel. En capítulos y más capítulos se expresa hasta el cansancio una maniática veneración por Goethe, y la constante presencia de este modelo, demasiado bien escogido, contribuye no poco a destacar la mediocridad del relato.

Nos decimos, sin embargo, que Carus debió de ser algo más que ese personaje circunspecto, pues de lo contrario no hubiera

sentido, ciertamente, la necesidad de profundizar su ciencia de la naturaleza y de expresarse por medio de la pintura. Él mismo parece haber comprendido que ése era su verdadero valor; sus mejores páginas son aquellas en que explica que su doble actividad se remonta a una misma fuente interior: a esa intuición, común a toda la época, de un principio espiritual que debía ser posible alcanzar lo mismo por el conocimiento científico de los fenómenos naturales que por ese otro conocimiento "inconmensurable" que es el de las artes.

En Schubert, las intuiciones profundas, pero aisladas, se referían sin gran arquitectura interna a una intuición central; Troxler, por el contrario, nos dejó el espectáculo de una filosofía de rígida estructura; Carus vuelve a las mismas exploraciones con un espíritu de mayor rigor, y el edificio que construye es hermoso, sin ser menos rico en presentimientos geniales. Indudablemente, no es ya un adorador incondicional de la noche. Emplea los recursos de un vigoroso pensamiento en sacar a la luz del día todo cuanto es susceptible de ello. Pero ¿acaso no vemos surgir siempre, al final de un período de efervescencia espiritual, un espíritu más lúcido, que recoge y ordena su legado? Carus es ese ejecutor testamentario del romanticismo filosófico, y podemos estar seguros de hallar en su obra los más preciosos tesoros, sin los oropeles de un ocultismo trivial.

Su método de investigación es ya una prueba de que asimiló profundamente una actitud central que en otros suscitaba un agradable vértigo, y que para él, que la dominó plenamente, es un medio de avanzar con el máximo equilibrio en su búsqueda de la verdad psicológica. Él no se propone partir de los elementos disociados por el análisis, sino del *todo orgánico*, y comprender cada órgano, cada ser, en relación con el conjunto de que forma parte. Pues sólo la unidad total existe.

La noción de organismo está, pues, en el centro de toda la filosofía de Carus, igual que en la de Herder y de Schelling. Pero él se esfuerza por precisarla, por no perderla nunca de vista, sea que considere al universo o al individuo concreto. Y, con más claridad que sus predecesores, procura harmonizar esa noción con su idea de Dios.

"Toda filosofía postula a Dios, y no es posible sino a partir de ese postulado", escribe en el primer renglón de *Naturaleza e idea* (1861). La naturaleza entera está animada desde dentro, y no desde fuera, por "la fuente de toda vida, eterno devenir que crea el universo en su totalidad, según leyes eternas y en meta-

morfosis ininterrumpidas"; es imposible negar que ese principio de vida "se manifiesta tanto en las transformaciones del cosmos como en el más imperceptible crecimiento orgánico".

Entre el Todo y sus partes hay una relación analógica que Carus expresa por imágenes que hablan de correspondencias rítmicas. Con una constancia "divina", el inmenso ritmo de los períodos que caracterizan la vida de los cuerpos celestes "se refleja en la existencia de los más pequeños átomos de nuestra propia vida interior".

Los ritmos de la evolución de los seres son en todas partes los mismos. Sin lanzarse a las acrobacias de los panmatemáticos, Carus, en sus obras de naturalista, trata de precisar esas correspondencias entre los períodos cósmicos y las fases biológicas. Pero tiene consciencia de la ligera desviación que existe siempre entre la expresión matemática de una ley natural y su realización viva.

En ninguna estructura orgánica encontramos una forma geométrica absolutamente pura, en ninguno de los ritmos de su vida una periodicidad exactamente calculable. Parece como si la Idea tuviera que sacrificar algo de su pureza y de su divinidad esenciales cada vez que quiere encarnarse en la Naturaleza.

Pero una segunda analogía esencial viene a corroborar esta correspondencia rítmica: cada parte de un organismo se asemeja, en su estructura interna, al organismo total. Todas las partes son idénticas entre sí, y "todo crecimiento de los miembros del cuerpo vivo está determinado por la reproducción indefinidamente variada de una *misma* forma primitiva muy simple". Esa forma es la célula, esfera perfecta, "expresión de la idea del Todo y que por consiguiente goza de una especie de autonomía".

De manera que la analogía entre el microcosmo y el macrocosmo no es una mera imagen de nuestro espíritu, sino la manifestación real, objetiva, de la presencia de lo divino en todas las cosas. No hay una sede del alma en tal o cual parte del cuerpo, del mismo modo que no hay una sede de Dios en un punto dado de la creación: "un mar móvil, un eterno morir y devenir", tal es la imagen justa del mundo.

Pero ese flujo infinito de la vida no es ciego y desorientado: una perpetua ascensión, una perfección creciente da su sentido a la sucesión de las formas que nacen. Es éste uno de los puntos importantes en que Carus procura escapar de lo que en las ideas románticas hay aún de impreciso, de lírico, de falto de dirección. En el centro de la física y de la cosmología quiere reintroducir una idea del valor. A medida que la vida crea formas nuevas, de

la planta al animal y al hombre, se estrecha la relación de esos seres con lo divino que los anima. No es solamente el principio de la biología goetheana, según la cual "todo aquello que es perfecto en su especie debe superar esa especie para hacerse una cosa distinta, incomparable": principio de diferenciación, de ascensión por el progreso individual que, por lo demás, no es ajeno al pensamiento de Carus. Pero, por una parte, Carus insiste (y su psicología aprovechará muy bien esa idea) en el hecho de que toda fase superior, en vez de excluir a las precedentes, las *integra* en sí misma. Y, por otra parte, lo que se modifica en el curso de la evolución de las especies es *la relación con Dios y con el mundo:* mientras más se desprenden del mundo de las manifestaciones, más y más se vuelven los seres hacia esa existencia en Dios que parece constituir el término de la evolución terrestre.

Carus, en efecto, insiste en subrayar la diferencia que subsiste entre su concepción y cualquier forma de panteísmo: para él la divinización del universo manifestado es una concepción estática, inmóvil, que excluye todo progreso; un universo idéntico a Dios está destinado a quedarse eternamente igual. La observación científica aleja a Carus de ese panteísmo que está en el polo opuesto de la noción de vida ascendente, idea central de su espíritu. Por eso creó, para su propia visión del mundo, el nombre de *enteísmo* o de *panteísmo*, que denota que lo divino está en todas las cosas, pero que no todo es Dios. Dios es a la vez el centro del mundo y el alma, o el principio de vida de cada una de sus partes; pero no se confunde con el mundo, así como el alma no se confunde con el cuerpo al que anima. Dios es al mismo tiempo interior y exterior al mundo; lo sobrepasa y reside en él, lo trasciende, y sin embargo no puede menos de manifestarse en él.

La relación Dios-Naturaleza es idéntica a la relación alma-cuerpo, que durante tanto tiempo ocupó la atención de Carus. Para expresarla, recurre a un lenguaje que no debe inducirnos a engaño. Su teoría de la *idea* no es la de un espiritualista platónico. Para él, las ideas son mucho más que esencias inmóviles, modelos lejanos de vanas apariencias; son el principio de vida de toda existencia y de toda forma, "la imagen, el tipo" que "existía antes de que la forma misma hubiese aparecido". Hasta en los organismos más rudimentarios reside esta idea que se llama también *alma;* el alma "abarca el movimiento, el *devenir* incesante del organismo, es el principio de su formación, de su crecimiento, de su evolución". Para hacerse entender mejor, Carus recurre

muchas veces a la imagen de la creación artística: la obra de arte existe en el espíritu del poeta o del músico, con una existencia interior y completa, antes de ser una obra realizada. Es lo que ocurre con el alma; existe antes de su encarnación en el cuerpo, pero no alcanza su pleno desarrollo sino por su vida en la naturaleza orgánica. Y la definición del alma es ésta: "la idea divina que *vive* con una existencia individual en la naturaleza".

No obstante, Carus establecerá en su *Psique* una distinción entre la Idea y el alma, no empleando este segundo término sino para la idea que ha nacido a la consciencia. El alma, a su vez —esto es, la Idea dotada de consciencia—, se distingue del *espíritu*, que supone la consciencia de sí mismo. Pero no hay que considerar alma y espíritu como principios diferentes. No son más que dos grados de intensidad, dos "potencias" de una misma realidad divina, que rige por igual nuestro crecimiento fisiológico y nuestra vida espiritual.

Los matices de esta psicología son importantes; no admite dualismo alguno ni división alguna del ser en cuerpo y alma, o en cuerpo y espíritu. Sólo hay una realidad: el principio vivo de la Idea, del cual es manifestación todo lo demás. La ciencia psicológica se esfuerza por investigar el devenir incesante de esta Idea encarnada, ver cómo adquiere consciencia y se llama alma, cómo se eleva un grado más y se llama espíritu.

La Idea que forma y la naturaleza que es formada pertenecen a la misma unidad divina. Como toda naturaleza está animada por una Idea, no existe materia inerte opuesta al espíritu. Sólo el pensamiento puede separar una de otra la Idea y la materia; en realidad, las dos están sometidas a una unidad esencial e indivisa. "La vida es nacimiento y muerte, acción y metamorfosis, según una Idea *interna*." Cuerpo y alma forman juntos, de dos maneras distintas, la existencia individual, la realización de la Idea en el tiempo y en el espacio.

De una Idea a otra hay diferencias, pero sólo se pueden percibir en la vida realizada. Esas diferencias, que existen desde el nacimiento, no se manifiestan sino en la evolución, que todo ser persigue, del *yo* hacia la *persona*. Para definir esta última, Carus recurre a una de esas etimologías significativas a que son tan afectos los espíritus místicos —cuyo ejemplo podían darle Hamann y Baader—, y que en nuestros días emplea un Claudel. Según Carus, "persona" viene de *per-sonare:* resonar a través de; esta etimología la han interpretado a menudo en un sentido demasiado literal quienes ven aquí la imagen de un personaje teatral, cuya voz se escucha bajo la máscara. Para Carus, la persona es el in-

dividuo a través del cual se transparenta la Idea y se expresa la voz de la divinidad interior. Todo nuestro esfuerzo de progreso personal debe tender hacia esa transparencia.

Sobre estas premisas metafísicas fundará Carus una flexible filosofía del Inconsciente.

II

La clave del conocimiento de la vida psíquica consciente está en la región del Inconsciente.

El fondo de toda existencia es siempre el mismo: es la vida divina, de donde todo ha salido y que sigue siendo el principio de toda formación. Pero desde el punto de vista de la existencia humana, la vida se manifiesta de dos maneras: se la puede comparar a "un gran río de caudal ininterrumpido, iluminado en un solo punto por la luz del sol, es decir, por la consciencia".

La Idea, el alma, es el principio que da forma y vida a toda creatura; pero toda la formación del individuo escapa a su propia consciencia. Los procesos orgánicos, el crecimiento, la constitución fisiológica, pertenecen a la gran realidad viva del Inconsciente; esta realidad engloba mucho más todavía, puesto que es el lugar en que *todas* las manifestaciones de la vida tienen sus raíces, el lugar en que todos los organismos separados se relacionan estrechamente entre sí, lo cual los convierte en órganos de un todo superior. Inconsciente para el hombre, esta realidad universal carece a su vez de consciencia; toda la vida cósmica, el curso de los astros, las metamorfosis telúricas, están privadas de consciencia. En este sentido, Carus puede escribir:

El Inconsciente es la expresión subjetiva que designa aquello que objetivamente conocemos con el nombre de Naturaleza.

El Inconsciente, pues, se confunde en su esencia profunda con la realidad no individual, con el devenir eterno e incesante, con "la actividad creadora de lo divino". La "ley del misterio", que gobierna toda nuestra vida, nos prohibe penetrar en esa esencia, saber lo que fué antes de nuestra existencia consciente y lo que será después. Esta ignorancia bienhechora, que es la condición misma de la vida individual, es una idea común a todos aquellos que, por distintos que sean, creen en una unidad primordial de donde salimos y a la que hemos de volver: ya Carl Philip Moritz bendecía ese olvido de nuestras vidas anteriores, sin el cual correríamos el riesgo de disolvernos en el Todo pa-

sado y futuro y, "estando vivos, dejaríamos de ser". Y Victor Hugo, en la época en que el espiritismo lo llevaba a una filosofía análoga, escribía en *Lo que dice la boca de sombra:*

> Es el hombre la única de todas las creaturas
> en quien, para ser libre haciéndose mejor,
> debe olvidar el alma su existencia anterior.

No podemos sino percibir y describir las incesantes relaciones que en nuestra existencia actual unen, oponen y hacen alternar consciencia e inconsciencia, vida del Espíritu y vida orgánica, reflexión y espontaneidad. Pero la hora en que se despierta la consciencia sigue siendo para nosotros oscura e interminable.

Sin embargo, distinguimos sus etapas sucesivas en el desarrollo de cada individuo. Desde la primera mirada del niño se puede presagiar "que aquí se manifiesta algo absolutamente nuevo con relación al reino animal: un ser gracias al cual, por vez primera, la vida terrestre adquiere un valor y una significación espirituales; en una palabra, el primer pensamiento espiritual del planeta". Tres etapas se suceden, cada una de las cuales no suprime a la precedente, sino que la engloba en sí misma, según la ley de todo crecimiento. Primero, la Idea inconsciente crea el organismo, la morfología y la fisiología del individuo; luego aparece una primera consciencia, consciencia del mundo exterior, aún desprovista de libertad y asociada por el instinto a la vida orgánica; y por último se manifiesta el espíritu al mismo tiempo que la consciencia del yo, y el instinto queda sustituído por la tríada conocer-sentir-querer.

Cuando se llega a esta última fase, el inconsciente y la consciencia permanecen en un diálogo sin fin, y la acción del inconsciente en nuestra vida es una influencia perpetuamente fecundante, creadora de energías y de habilidades. Trátese de ciencia o de capacidades activas, la experiencia prueba que el tránsito de ciertos contenidos conscientes al Inconsciente es un progreso, una etapa de la educación; así, para aprender a tocar el piano, hay que llegar a relegar al Inconsciente una serie de gestos antes vigilados por la atención.

Nada revela mejor el valor de la verdadera naturaleza del Inconsciente que los fenómenos de la *memoria* y de la *previsión.* Carus descarta, desde luego, la teoría de las "huellas" dejadas en los órganos, de las "impresiones cerebrales"; fiel a su concepción orgánica de las cosas, afirma que todo está subordinado a un conjunto superior, tanto en el tiempo como en el espacio. Existe,

pues, una unidad orgánica de todos los instantes de nuestra vida, tal como existe la unidad de nuestra persona física; cada momento está vinculado con todos los precedentes y todos los siguientes, puesto que todos juntos constituyen el desenvolvimiento, en lo concreto, de la misma idea creadora. La actividad del principio divino es incesante; es ella la que produce nuestras metamorfosis, la que destruye en nosotros para transformar, manteniendo así la cohesión de nuestro ser.

Ya que el conjunto del pasado y el porvenir del organismo vivo son partes integrantes de un Todo, es forzoso que mantengan entre sí *la más estrecha interdependencia:* lo que precede debe presagiar lo que sigue; lo que existe en el presente debe tener algún vínculo con el pasado. Tal es la razón profunda de esa dependencia entre los tiempos que más tarde, en la conciencia, llamamos recuerdo y previsión.

De este modo, el Inconsciente lleva en sí la prefiguración de las formas esenciales de la conciencia. Los gérmenes vegetales y los embriones animales contienen íntegramente los desarrollos futuros. Carus da a esta previsión del Inconsciente orgánico el nombre de principio *prometeico.* Por otra parte, la herencia demuestra que el pasado sobrevive, activo y eficaz, en la evolución actual: forma inconsciente de la memoria, principio *epimeteico.*

Así, pues, esta memoria orgánica, que expresa el vínculo entre todos los instantes de la vida, es una especie de memoria involuntaria, cuyos recuerdos, al rebasar el marco de la vida personal, se hunden en las fuentes mismas de la existencia. Así se conserva el pasado infinito, vedado a nuestra memoria consciente, que en él se desvanecería; más aún, así es como ese pasado permanece activo, creador de formas nuevas y de metamorfosis en la vida presente. El "epimeteísmo" nos lleva a la Idea misma, a la esencia primera, de la cual nuestra vida terrestre es sólo una manifestación en el tiempo y en el espacio.

Pero a pesar de esta superioridad de la memoria orgánica que llega hasta las regiones preindividuales, Carus se cuida, como siempre, de la tentación de colocar el Inconsciente sobre la conciencia; sólo en ésta "será posible *un verdadero presente,* es decir, el descubrimiento de un punto estable entre pasado y futuro, y se podrá *superar la huída del tiempo* y alcanzar la Eternidad".

La memoria orgánica se apega al devenir; pero es impotente para captar el instante en su relación con la Eternidad, pues ése es el privilegio de la conciencia ya desarrollada, del Espíritu. Más adelante volveremos a encontrar esta renuencia a establecer una jerarquía absoluta entre la conciencia y el inconsciente.

El Inconsciente, en sí mismo, sigue siendo indefinible; pero al estudiar aquello que aún le pertenece en un alma llegada a la consciencia, podemos por lo menos descubrir algunos de sus caracteres. En primer término, se puede trazar una clara delimitación entre un *Inconsciente absoluto*, cuyos contenidos son y seguirán siendo inaccesibles a la luz de la consciencia, y un *Inconsciente relativo*, en que se sumen los contenidos de la consciencia velados por el olvido, el hábito o el ejercicio maquinal.

Hay una región de la vida del Alma en que realmente no penetra jamás un rayo de consciencia: podemos, pues, llamarlo el *Inconsciente absoluto*. Pero una de dos: o este Inconsciente absoluto es el único que reina sobre toda actividad de la Idea, y en tal caso lo llamaremos el *Inconsciente general* (es aquel cuya presencia en la vida embrionaria ya hemos observado: ahí la Idea estaba todavía absorbida exclusivamente por la formación orgánica, y por esta razón no la llamamos aún Alma), o bien, por el contrario, el Inconsciente no es ya el único que caracteriza la vida del Alma: ya se ha desarrollado una consciencia, la Idea se ha convertido realmente en Alma y, sin embargo, todos los procesos de la vida en formación, hecha alternativamente de destrucciones y creaciones, se substraen a toda participación de la Consciencia; ese Inconsciente ya no es general, sino *parcial*.

Frente al Inconsciente absoluto, ora general, ora parcial, tenemos además un *Inconsciente relativo*, es decir, ese sector de una vida que ya ha llegado de hecho a la Consciencia, pero que temporalmente *ha vuelto a ser inconsciente*. Por lo demás, siempre vuelve periódicamente a la Consciencia. Ese sector abarcará, aun en el alma enteramente desarrollada, la mayor parte del mundo del espíritu, pues en un instante dado no podemos captar sino una parte relativamente mínima del mundo de nuestras representaciones.

Estas líneas capitales de Carus corresponden casi literalmente a la distinción que C. G. Jung establece hoy entre el *Inconsciente personal* —que "se compone de todos los contenidos que han sido conscientes y que luego se olvidan o reprimen", o bien de "aquellos que podrían ser conscientes, pero que no lo son, por una razón cualquiera"— y un *Inconsciente impersonal* o *colectivo*, cuyos contenidos "no gobiernan la actitud personal del individuo, sino sus reacciones de ser humano". No obstante, de Carus a Jung hay un progreso evidente en el conocimiento experimental de las influencias que ejerce, en particular, el Inconsciente colectivo: Carus llega a esas nociones a través de su especulación, y en la herencia común de la especie no distingue bien entre lo que es aspecto fisiológico y lo que es mito, imagen, legado espiritual, mientras que Jung se apoya en los innumerables documentos que le proporcionan su práctica médica y su estudio de las mitologías. De este modo llega a describir, con

una precisión concreta que aún no podía tener Carus, los "arquetipos", las imágenes en que se expresan las reacciones instintivas y las disposiciones innatas de los individuos y de los pueblos. Pero confirma literalmente a Carus cuando verifica que esas reacciones "no pueden ser aprendidas y... en cualquier momento, no bien lo exija la situación, está en posibilidad de provocar un comportamiento adecuado, sin recurrir al consciente".

Carus, por lo demás, sabe muy bien todo eso. Pese a sus diferencias desde el punto de vista del conocimiento humano, considera el Inconsciente absoluto y el Inconsciente relativo como dos emanaciones de la misma Idea, del alma que gobierna nuestro devenir; pueden compararse con los cimientos y la parte visible de una torre gótica: no por estar profundamente enterradas en la tierra son menos indispensables las bases para la belleza visible del edificio.

La vida individual es una parte del organismo "humanidad"; más aún, es una parte del organismo universal. Todos los movimientos del alma de la humanidad y del alma del mundo deben pasar necesariamente a través de cada alma particular e irla modelando poco a poco. Por lo tanto, el Inconsciente absoluto es de una importancia capital en toda nuestra existencia: gobierna nuestra vida instintiva, todo aquello que en nosotros no pertenece a la evolución individual, a la originalidad personal, sino que nos es común con la especie entera (lo cual equivale exactamente a la fórmula de Jung). El "epimeteísmo" de esos procesos inconscientes que sobreviven en la vida de cada hombre bajo la forma de instintos perpetúa la experiencia de toda la historia humana. En mil ocasiones distintas, nuestros gestos son de ese modo el fruto de largos siglos de aprendizaje, y en cada uno de nosotros subsiste la educación de las épocas ancestrales. En todos los instantes en que estamos en relación con el universo como creaturas humanas y no como individuos colocados en circunstancias especiales, tomamos de ese tesoro del Inconsciente nuestras defensas, nuestras fuentes de vida y de creación.

Los mejores ejemplos de ello son la creación poética y el pensamiento. La experiencia de todo artista y de todo hombre meditativo es la misma: para hacer que una obra madure, es preciso guardar en el alma, durante mucho tiempo, su idea dominante; todo intento de precipitar esa maduración, de intervenir en ella conscientemente, menoscaba la perfección del resultado. Pues las más hondas fuerzas creadoras no se hallan en la vida consciente del individuo, sino en esas reservas colectivas del Inconsciente, que guardan el tesoro acumulado por generaciones sucesivas. El

genio, ya se manifieste por la invención poética, ya por la intuición científica o por la intervención en la historia, es ante todo producto del Inconsciente. Es cierto que también la voluntad consciente tiene aquí un papel, pero no hay genio que no lo sea "de nacimiento", es decir, cuyos poderes excepcionales no preexistan antes del despertar de la consciencia.

El inconsciente no es, absolutamente, ni superior ni inferior a la consciencia. El mundo subterráneo es el reino de la necesidad; la libertad nace con el primer rayo de la consciencia. Pero la libertad no siempre es algo mejor que la necesidad. El Inconsciente "tiene una cordura, un tino y una belleza que la consciencia libre no alcanza nunca, ni en su grado supremo". Por otra parte, mientras la actividad diurna conoce la fatiga y necesita de periódicos descansos, la esencia divina está en el inconsciente perpetuamente activa, sin cansancio ni tregua. El Inconsciente se distingue, pues, por la necesidad absoluta de sus procesos, por su espontancidad, que no requiere educación alguna, por su contacto con la vida cósmica en el pasado y en el porvenir.

El Inconsciente, ya absoluto o relativo, desempeña en el desarrollo del individuo un papel saludable. No hay vida sin transformación continua, sin metamorfosis incesantes. Pero la ley que nos hace seres separados nos aleja progresivamente de las fuentes de vida; nuestra evolución está hecha de tal modo, que aquello que en el niño empieza por ser indeterminado e impreciso adquiere con los años una creciente precisión y se encamina hacia una fijación cada vez más rígida, que amenaza convertirse en una tiesura próxima a la inmovilidad. El progreso de la consciencia sería, de ese modo, contrario a la duración misma de la vida si no interviniera el Inconsciente para volver a sumergir periódicamente al ser en sus profundidades creadoras. Tal es el papel irreemplazable del *sentimiento*, que, "con sus altas y sus bajas, hace que el alma baje sin cesar hasta el Inconsciente, y devuelve así su verdadero lugar al elemento débil, maleable y vital". La expresión del filósofo, habitualmente tan sobria, se remonta aquí a una verdadera poesía, en la cual sentimos aflorar uno de los secretos más íntimos de su meditación.

Todo aquello que trabaja, crea, obra, sufre, fermenta y germina en la Noche de nuestra alma inconsciente, todo lo que se manifiesta, tanto en la vida de nuestro organismo como en las influencias que recibimos de las otras almas y del universo entero..., todo ello sube, con un acento muy peculiar, de la noche inconsciente a la luz de la vida consciente; y a esa melodía, a esa maravillosa confidencia del Inconsciente al Consciente, la llamamos sentimiento.

El sentimiento es "una coloración particular del alma consciente" que se incorpora a la vida inconsciente y participa de todas sus cualidades: inmediato y sin libertad, ajeno al cansancio y a la educación, es insondable y se sustrae a la acción de la voluntad. Por él, el alma llega hasta esas regiones profundas en que todas las almas están en relación con su Unidad común. El Amor, que es la forma más elevada del sentimiento, es "el primer rescate de la existencia separada, el primer paso de la vuelta al Todo".

Y el romántico se nos revela cuando afirma la superioridad del sentimiento sobre el pensamiento: "por el pensamiento podemos aclarar el vínculo entre la Idea y su manifestación; pero la Idea misma no se capta de modo inmediato e íntimo sino por el *sentimiento*".

III

El espíritu permanece en un continuo presente interior.

Si el inconsciente es el depósito de nuestras energías, la sombra propicia en que debe rejuvenecerse periódicamente nuestra alma, entonces el problema de la vigilia, del dormir y del sueño adquiere una importancia capital. Ese benéfico retorno a las fuentes del ser tiene dos aspectos diferentes: un primer ciclo, análogo al de la circulación sanguínea, hunde tal o cual imagen o sentimiento en el olvido, pero en un olvido del cual están destinados a resurgir, transformados y enriquecidos, para obrar de nuevo sobre la vida consciente. Han vivido, mientras tanto, una vida latente, comparable a la del germen vegetal antes de romper la semilla.

Pero al lado de este ciclo de las imágenes aisladas, hay otro ritmo, más esencial, que sumerge periódicamente la consciencia entera en la noche del Inconsciente. Lo que hace ese ritmo es "reproducir los grandes períodos de la existencia eterna de la Idea, períodos que llamamos vida y muerte". El dormir es un retorno al estado primitivo, que fué un dormir sin consciencia, análogo a la vida vegetal o a "la existencia inconsciente del niño antes de salir a la luz del día". Mientras más sano es el hombre, mayor es la adaptación de ese ritmo a las noches y a los días de la vida planetaria.

Sin embargo, el dormir del hombre desarrollado no reproduce absolutamente la inconsciencia primitiva. Aquí, como en cualquier otro aspecto de la vida, un estado nuevo no suprime los

estados precedentes, sino que los incluye en sí mismo. Así como en la historia humana del ser que ha llegado a consciencia conserva en sí el inconsciente primitivo, así también el dormir integra en sí la vigilia que lo ha precedido, de tal suerte que "el alma vive continuamente una *doble existencia,* a la vez consciente e inconsciente", y oscila sin cesar entre esos dos polos.

Así, pues, todo dormir va acompañado de una actividad consciente, pues el alma, "siendo una, se vuelve íntegramente ya hacia uno, ya hacia otro estado". Pero el estado de que se aparta sigue en posesión de ella. Y Carus añade que "esta continuidad del ser en un aparente no-ser" es una de las grandes maravillas de la vida psicológica.

El dormir es provocado por el hecho de que los sentidos y la consciencia se retiran parcialmente del mundo exterior. Gracias a esa inmersión en la vida vegetativa, las "partes naturales del alma" adquieren nuevas fuerzas y al mismo tiempo se produce en el Inconsciente "una relación más viva con el conjunto de la naturaleza"; la consciencia que tiene el hombre del mundo gana a su vez con este contacto, y "el círculo de las ideas se ensancha". Una vez derribadas las fronteras del yo, el ser se comunica de manera más inmediata con el gran Inconsciente, fuente de toda vida, y, a pesar de la imprecisión de los recuerdos que se transmiten de un estado al otro, esta experiencia enriquece el mundo de la consciencia con una percepción oscura y profunda del universo.

El mundo de los sueños nace "de las ideas y de los sentimientos que, en el momento de esa inmersión en el Inconsciente, continúan desarrollándose y emergiendo periódicamente". El sueño es, pues, *la actividad de la consciencia en el alma que vuelve a la esfera del Inconsciente.* Pero no hay que ver en esta definición algo que no tiene; a primera vista se podría creer que, para Carus, las imágenes del sueño no son sino los residuos de la vida consciente que subsisten libres en el dormir. Semejante modo de ver, frecuente en los psicólogos del siglo XVIII, es todo lo contrario del pensamiento "orgánico" de Carus: para él, la esfera consciente no subsiste en el dormir como un cuerpo extraño y todavía autónomo. Se lleva a cabo una íntima unión entre el Consciente y el Inconsciente, unión de la cual surge el sueño. Es lo que precisan los análisis siguientes.

La actividad del espíritu en los sueños es muy extraña, y Carus se esfuerza por determinarla: de las tres etapas de la evolución psicológica —inconsciencia, consciencia del mundo, consciencia del yo—, sólo la segunda queda suprimida por este confinamien-

to en el Inconsciente. Perdemos entonces toda consciencia de estar *afectados* por un acontecimiento real, exterior a nosotros, y, por ello mismo, toda *reacción* contra ese acontecimiento. En cambio, la consciencia del yo no se puede borrar una vez que se ha llegado a ella, pero retrocede hasta el estado que tuvo en el niño, antes del despertar de la razón, cuando la imaginación "llenaba de golpe las lagunas del pensamiento".

"Así se explica *la poesía particular de los sueños.*" En ellos, las ideas se encadenan de dos maneras: o la asociación interna prosigue las preocupaciones de los últimos instantes que preceden al dormir, o bien las ideas están determinadas por "los *sentimientos* provenientes de nuestra situación exterior, de nuestro estado de alma (es decir, *de nuestra vida inconsciente)* o de las condiciones especiales en que se encuentran, en relación unas con otras, las diversas provincias de nuestro organismo".

Pero, al elegir las imágenes que correspondan a esos sentimientos, el alma procede aquí exactamente como el *poeta* despierto que evoca también y procura dar la máxima claridad a imágenes que se adaptan lo mejor posible a los sentimientos que bullen en el fondo de su alma. Vemos así que cierto tipo de interpretación de sueños, el que los explica por tal o cual dolor físico, obedece absolutamente a esa especie de poesía.

En efecto, ciertos desequilibrios interiores del organismo producen un sentimiento particular, que a su vez evoca alguna imagen o algún símbolo poético por medio de los cuales se revela su presencia.

Carus observa, por otra parte, que el debilitamiento de la consciencia en los sueños se manifiesta por los titubeos que se apoderan del sentimiento de la personalidad, lo cual explica esos desdoblamientos, esas palabras que se atribuyen a otro, esos juegos múltiples a que se entrega el sueño, invirtiendo o amalgamando las personas. Además, la consciencia del Tiempo y del Espacio se desvanece, cosa muy explicable, puesto que el alma, la Idea divina que se manifiesta en la naturaleza, no conoce por sí misma ni el tiempo ni el espacio. A medida que se retira de la naturaleza y que se oscurece su consciencia del mundo manifiesto, se esfuma también "la sucesión de las ideas —o sea el tiempo— y su yuxtaposición —o sea el espacio—, y en su lugar queda la unidad de todos los seres, que desde ese momento forman un todo".

Esta unidad del Ser, en que viene a penetrar el alma despojada de las categorías de la consciencia, priva de todo misterio a *los sueños proféticos.* Hay que recordar aquí

que si la parte consciente del organismo total es necesaria para que aparezcan la personalidad, el individuo y la libertad, la parte inconsciente del organismo es la que lo vincula estrechamente con la vida general, la cual, en cierto modo, lo *universaliza*. Que, por lo tanto, siendo el Inconsciente, está atravesada por todos los movimientos del universo y participa en ellos. Más aún: que en él se encuentran y se penetran no sólo lo cercano y lo lejano y todo lo que pertenece al Espacio, sino también el pasado y el futuro y todo lo que pertenece al Tiempo.

En "nuestra limitación habitual, propicia al sano desenvolvimiento del alma", no podemos percibir con los sentidos sino una parte insignificante de esa vida universal, en que el pasado y el porvenir están realmente presentes en todo instante actual, y en que los espacios lejanos obran unos sobre otros de mil maneras distintas. Pero, gracias a ciertas modificaciones de nuestro estado "normal", gozamos en momentos excepcionales de la facultad de percibir otros aspectos de la vida universal: "aspectos que pueden ponernos en contacto con los que están alejados, como también con el pasado y con el porvenir".

No hay, pues, nada de misterioso o de oculto en los estados excepcionales en que "el alma, justamente porque está sumida en el fondo del Inconsciente, participa en mayor grado de esa contextura de todas las cosas, de esa interpretación de todo lo espacial y de todo lo temporal, que es precisamente lo propio del Inconsciente". Pero hay que distinguir aquí entre una participación orgánica y una participación consciente, aunque las dos se conceden al hombre ya en estado de vigilia.

O nuestra *vida inconsciente*, que es la condición del sentido cósmico, queda absorbida, al abandonar su autonomía, dentro del círculo de la vida universal, y entonces es afectada por las modificaciones de esta vida universal más o menos como por las de su propio organismo... Vemos a hombres que..., sumidos así en el círculo de la vida de la Humanidad o de la Naturaleza, son afectados por ciertos acontecimientos, lejanos o futuros, o por otras acciones que dejan insensible al hombre ordinario, mientras que ellos caen en una ansiedad singular, y esa inexplicable percepción de un hecho extraordinario modifica completamente su estado de alma: es lo que se llama *presentimiento*.

O bien esa relación con toda la vida del universo y de la humanidad se revela en el *alma consciente* del hombre y toma el aspecto de una percepción sensible de nueva índole; ya no es entonces en forma de oscuros sentimientos, sino en forma de ideas claramente delimitadas, como llegan a la consciencia esos aspectos de la vida universal, cuyos rayos nos atraviesan a cada uno de nosotros en todo tiempo, sin que por lo común podamos percibirlos: y es lo que se llama *clarividencia*.

Presentimiento y clarividencia, aprehensión inconsciente y aprehensión consciente del porvenir o de las "influencias" cós-

micas, pueden producirse en el estado de vigilia. Pero el sueño es un terreno particularmente propicio para esas actividades del "sentido universal". A través del Inconsciente, la humanidad de los tiempos antiguos, la de nuestro tiempo y aun los destinos futuros de nuestra especie nos modifican a cada momento, y esas modificaciones son las que llegan oscuramente a la consciencia en las imágenes del sueño. Carus no precisa las analogías que, partiendo de ahí, se pueden percibir entre los mitos y los sueños; pero todos los análisis de Jung prolongan, también en este punto, las intuiciones del filósofo romántico.

Carus distingue diversos grados de sueño profético. Los sueños más sencillos son los que presagian modificaciones en el organismo del soñador: "así como la vida temporal, por el hecho de serlo, lleva en sí el germen de la muerte que la interrumpirá, así también el cuerpo aparentemente sano puede llevar en sí el germen de la enfermedad". En el sueño, cuando el alma se vuelve hacia su existencia inconsciente, las más ligeras modificaciones de su organismo le serán naturalmente más sensibles que en estado de vigilia. El sueño traducirá ese presentimiento por un símbolo, tomado, por ejemplo, de tal o cual imagen asociada a una enfermedad anterior.

Pero el sueño profético tiene una forma superior, y puede anunciar acontecimientos exteriores:

> ¿Acaso no están unidos todos los acontecimientos de la humanidad, y aun del universo, en un gran conjunto inconmensurable? ¿Y no es natural, necesario, que —tal como en nuestro organismo suelen manifestarse las más singulares simpatías entre diferentes órganos— también en ese gran organismo las antenas invisibles de nuestra alma capten de algún modo tales o cuales aspectos? Aquellos que captamos más íntimamente suscitan en seguida el eco más claro en nuestro inconsciente, aun cuando nuestro espíritu en vigilia no lo perciba.
>
> Ésos son los aspectos que pueden contemplarse cuando el espíritu reposa, prisionero, en el Inconsciente. Debe observarse, además, que aquí puede intervenir cierta poesía del sueño: de suerte que ciertos objetos lejanos se perciben por lo que son, mientras que otros se contemplan de manera menos inmediata, pues su imagen cede el lugar a otra imagen con ella asociada y que se convierte en símbolo suyo.

Indudablemente, Carus aprendió mucho de sus antecesores; pero páginas como ésa, en que vuelve a la explicación de los sueños proféticos por nuestra íntima inserción en la vida universal, muestran muy bien hasta qué límpida claridad eleva las intuiciones todavía vagas de los filósofos de la naturaleza. Así también, cuando habla de las imágenes "que son el lenguaje natural

del Inconsciente", es el heredero inmediato de Schubert; pero si el genio de éste consistió en la intuición primera, la fuerza de Carus está en la construcción coherente que le permite integrar cada uno de sus atisbos en una visión total de la vida psíquica y natural.

Para que la sinceridad del Inconsciente sea pura, es preciso que tenga una gran ingenuidad y, casi siempre, una ausencia total de consciencia: esta condición muy rara vez se satisface. Si se pudiera enseñar geografía a la paloma mensajera, su vuelo inconsciente, que va derecho a su destino, sería al punto una cosa imposible.

Ciertos actos, pues, no pueden realizarse sino a través del Inconsciente: son todos aquellos que descansan sobre nuestro contacto con los puntos más alejados de la Vida cósmica, todos aquellos que exigen esa rapidez y esa espontaneidad por las cuales el Inconsciente es superior a los procesos más lentos y menos seguros del comportamiento vigilado.

Pero Carus no extiende a todos los dominios esta superioridad de la vida inconsciente; ve en ella, sí, la fuente fecunda de todas nuestras energías creadoras, pero se preocupa sin cesar por mantener el equilibrio entre las dos partes de nuestra vida. A semejanza de los demás románticos, no considera el abandono total a las inspiraciones de la noche como la actitud humana más digna y más sana. Para él, el Inconsciente y el Consciente son dos emanaciones distintas, pero igualmente divinas, de la unidad suprema. Y Carus juzgó necesario anticiparse a la confusión que, aquí y allá, podría originar su lenguaje.

Debe afirmarse con claridad lo que, por otra parte, se cae de su peso: cuando empleamos la expresión "superior" o "inferior" a propósito de ideas divinas, y "más perfecto" o "más imperfecto" hablando de organismos, es una manera de hablar puramente humana y enteramente subjetiva; en el círculo infinito de la Vida divina, es imposible no considerar todas las cosas como perfectas en sí. Y, en verdad, hay que decir en este sentido que el hombre no es más perfecto que el infusorio, y que lo que parece lo más bajo es en Dios, y para el conjunto del Universo, tan importante y tan necesario como lo que parece lo más alto. No ocurre lo mismo desde el punto de vista humano, y es lo que justifica estos distingos.

Así, pues, en esta concepción del organismo universal que Carus aplicó hasta en los detalles de todas las ciencias, sin olvidar jamás sus premisas, no hay cosa alguna que pueda estar por encima de otra. Todo tiene el mismo origen divino, y, a los ojos de Dios, nuestras definiciones no existen.

Otro tanto puede decirse de la distinción que hacemos entre Consciente e Inconsciente: lo que llamamos Inconsciente no puede tener este nombre en el Absoluto, y en realidad se confunde con la suprema consciencia. Se produce ante el pensamiento un extraño trastrueque: lo que es inconsciente para el espíritu humano, lo que es aún vida orgánica y cósmica inconsciente de sí misma, acaba por ser la consciencia pura si imaginamos un punto de vista divino. Innegablemente, la única consciencia que existe en la tierra, y que progresa para alcanzar el alto grado de perfección en la *persona* desarrollada, es la consciencia humana. Pero justamente esta consciencia superior, a la cual puede llegar el esfuerzo humano, permite invertir los términos, y la pura contemplación se eleva hasta concebir el universo en la consciencia divina.

No podemos concebir la Consciencia del Espíritu divino sino como algo tan inconmensurable, tan infinito, tan universal, que para una consciencia humana, siempre limitada y atada a lo finito, esa Consciencia divina coincide absolutamente con el misterio del Inconsciente; pero, de manera inversa, y por esa misma razón, lo que hemos llamado divinidad del Inconsciente sólo puede residir en la inmensidad inefable de una suprema Consciencia divina.

Esta contemplación, que devuelve su omnipotencia a la consciencia divina, es el progreso más alto a que pueda llegar nuestro esfuerzo, aplicado a "colmar y superar el abismo por la fuerza y la profundidad del Amor". Pero una vez llegado a esa cima, el espíritu puede regresar a la vida humana: la encontrará transfigurada por su éxtasis. Ésta es la transfiguración a que llegan las más altas inspiraciones religiosas y poéticas. El alma, transformada en espíritu por el cultivo de la personalidad, habrá aumentado entonces sus poderes hasta el punto de hundir su "segunda vida" no sólo en los abismos de la vida orgánica ciega, sino en el infinito de la vida divina. Nuestro espíritu se encuentra frente al espíritu divino en una contradicción puramente temporal; si esa contradicción toma el carácter del alejamiento, del "extrañamiento" (es difícil traducir la palabra *Entfremdung*), entonces nuestro espíritu acaba por aniquilarse y perder su cualidad. Pero si, por el contrario, sabemos hacernos dueños de esa contradicción, sacrificando nuestra particularidad, podremos abismarnos en el Espíritu divino: y por medio del propio renunciamiento es como nuestro espíritu se elevará a su potencia suprema. Comparado con los demás estados "segundos", que nos conceden una comunicación excepcional con el universo natural, este éx-

tasis superior es de una esencia totalmente distinta: nos permite "sacar de las fuentes divinas, que son como nuestra verdadera patria, imágenes de una significación superior".

Pero hay que tener cuidado de no confundir el punto de vista divino con el punto de vista terrestre. Si en la cumbre de la consciencia nuestro espíritu vislumbra lo que es la Consciencia divina, no saquemos la conclusión de que nuestra consciencia es por sí misma absolutamente superior a aquello que dentro de nosotros es inconsciente. Por el contrario, el Mal nació en la tierra con el primer rayo de la consciencia humana: el Inconsciente de la vida cósmica, pura emanación de Dios, no puede estar corrompido ni abrirse al mal. Sólo la consciencia, expresión de la libertad, goza de albedrío y puede inclinarse al mal. Y no podemos hacer que este nacimiento de la consciencia en nosotros no haya ocurrido; no podemos suprimirla para volver a la Inconsciencia primitiva. Puesto que ahora somos libres, nos toca seguir el camino de la libertad, perfeccionar nuestra condición personal hasta que llegue el momento de la unión definitiva con Dios.

Lo inmortal en nosotros es la Idea, el alma, el principio de nuestro devenir, pero no todas las particularidades adquiridas en el curso de ese devenir. En la vida individual, el progreso consiste en poner todas las experiencias sucesivas, los sentimientos y los pensamientos al servicio de ese retorno de la Idea hacia Dios. El Inconsciente orgánico no puede menos de unirse a todas las etapas del devenir, coincidir con ella, dividirse, en perpetuo movimiento, en un pasado y un futuro de límites movedizos; el Espíritu, en cambio, llega a *captar el presente*, es decir, a contemplar la Idea misma, que es inmóvil por esencia. Pero no podemos conocer esa idea sino justamente a través de su manifestación en el tiempo y en el espacio. Y así se restablece, desde el punto de vista *humano*, *terrestre*, el equilibrio entre nuestras dos mitades, ambas emanadas de Dios.

La Idea de nuestra alma encierra en su ser único una doble irradiación del Ser supremo. Una de sus emanaciones, principio divino que crea inconscientemente, determina las incesantes metamorfosis de nuestro ser exterior; la otra, el Espíritu, que permanece en un continuo presente interior, es nuestra mitad libre y una como flor de la otra.

Así se explica nuestra doble relación con Dios: en cuanto seres cósmicos que, inscritos en la creación, superamos por nosotros mismos nuestra individualidad, nos sumergimos en la realidad divina por el Inconsciente. Pero en cuanto espíritus pensantes, en cuanto seres libres, sentimos la nostalgia de un estado que

venga a liberarnos de este eterno devenir en que nos encontramos. Por eso la tarea suprema es "sumergir o, mejor dicho, disolver el espíritu consciente en la más profunda profundidad de algo que *para nosotros* es inconsciente", pero que no es otra cosa que la Consciencia absoluta.

BIBLIOGRAFÍA

CARUS, *Vorlesungen über Psychologie* (1831, reed. 1931).—*Psyche* (1846, reed. 1926, 1932).

EX LIBRIS ARMAURUMQUE

A un hombre que duerme lo rodean en círculo el hilo de las horas, el orden de los años y de los mundos.

MARCEL PROUST

De la psicología pura a la metafísica, una conversión profunda cambió el sentido de la palabra *sueño* entre los pensadores románticos. Criados en la doble tradición cartesiana e irracionalista de las postrimerías del siglo XVIII, muy pronto encontraron insuficiente la descripción del ser humano establecida por sus mayores, el esquema de las fuerzas y de las facultades cuyo funcionamiento, según se afirmaba, obedecía las leyes de una estricta mecánica del espíritu. Deseando explicar las regiones más oscuras de nuestra naturaleza, sintiendo en sí mismos las nostalgias que habían despertado los sentimentalismos de los discípulos de Juan Jacobo, el resurgimiento religioso del pietismo y los descubrimientos de las nuevas ciencias; instruídos, además, por el ocultismo en un pensamiento que tendía hacia la unidad, esos pensadores se sintieron llevados a plantear cuestiones que se creían superadas desde hacía mucho tiempo por el "progreso de las luces". Se apartaron de la simple enumeración de los hechos, y se preguntaron de nuevo qué razones para esperar y obrar, para sobreponerse a la angustia y creer en un sentido de la vida, podían encontrarse en el conocimiento de nuestra raigambre terrestre y de nuestros orígenes no terrestres. La psicología trató de hacerse de nuevo lo que nunca debió haber dejado de ser: la ciencia del alma. Volvió a buscarse una doctrina que restituyera al hombre su unidad y una vez más hiciera de él un organismo con un centro, con un lugar interno de certidumbres. Y esto iba acompañado de otra creencia, paralela y consustancial a la primera: creencia en una unidad cósmica o en un alma del universo.

Para que se verificara esta transformación, para que la ciencia humana se organizara nuevamente en torno al problema urgente de nuestros destinos terrestres y eternos, era preciso que el criterio de verdad no fuera ya la evidencia intelectual, sino la certidumbre afectiva. Era preciso también que el espíritu, encontrando en sí mismo la exigencia de la unidad, reconociera hasta en los elementos de nuestra naturaleza física una realidad análoga a la suya, y consintiera así en una integración de todos nuestros poderes. Esto no impedía que se admitiera una jerarquía entre ellos: una orientación hacia lo espiritual puede existir desde el

origen, pero también puede ser conferida por un acto responsable al ser entero.

El primer postulado de todos esos pensadores es que sólo el Todo tiene el ser de una manera absoluta: la existencia separada es un mal; pero, por diversos medios, nos es posible encontrar de nuevo el camino de la unidad perdida. Aquí es donde interviene esa noción del *inconsciente*, a la cual supieron dotar los filósofos de la Naturaleza de una amplitud tan fecunda. Lejos de reducirse a un dominio individual, cuya explicación se encontraría en lo consciente, el inconsciente es la realidad supraindividual en que se originan nuestras energías, el punto de nuestro contacto con el organismo universal. Sueños y entusiasmos diversos, accidentes del lenguaje y chispas poéticas, creaciones de la demencia e imaginaciones de la niñez, son los vestigios preciosos de nuestra consonancia original con la vida de la Naturaleza y, al mismo tiempo, gérmenes de nuestro retorno final al seno de la harmonía primitiva. Arrancar al alma de lo puramente sensible e inteligible —es decir, de aquello que la constituye de manera exclusiva, según los pensadores del siglo XVIII—, tal es la manera como los románticos, al igual que los místicos, esperan llegar al conocimiento verdadero, que se confunde con la salvación. El inconsciente no es ya el pozo a donde una trampa automática arroja las ignominias de nuestra naturaleza individual, sino el "fondo del alma", un centro hacia al cual debemos orientarnos para salvarnos de nuestro aislamiento. Desprendidos así del individuo superficial, encontramos la verdadera persona, que es la creatura considerada desde el punto de vista de su destino intemporal.

Sin embargo, sería un grave error asimilar esta doctrina a un irracionalismo puro, o a una apología incondicional de la vida inconsciente, dotada de una superioridad absoluta sobre la consciente. La consciencia es inherente a la "separación"; pero, según afirman todos estos pensadores, el hombre pertenece a una etapa de la historia cósmica que es la de la separación, y no puede hacer nada para impedirlo. Nuestra tarea es perseverar en esta dirección, pues no es posible subir de nuevo la pendiente de la historia que ya hemos bajado. Por el uso que el hombre haga de la consciencia llegará a reconquistar el inconsciente, que hoy se le escapa en gran parte, y a restituir la harmonía primitiva. Tal es el fin que debe proponerse toda aventura individual; tal será el fin de la historia humana.

En Baader y en Troxler, esta filosofía se eleva a la alta mística contemplativa de la Edad Media alemana; en Steffens y en

Schubert se coloca en la línea del idealismo pos-fichteano, y en Carus el mito del inconsciente adquiere una profundidad y una claridad que, por encima de todo un nuevo siglo de análisis, es preludio de la psicología propiamente religiosa de Jung; pero no hay que olvidar que esa filosofía es hija, ante todo, de la experiencia de los poetas románticos alemanes. Los pensadores a quienes tan detenidamente hemos estudiado le dieron su forma, si no sistemática, por lo menos coherente y discursiva. Pero la verdadera aventura, como siempre ocurre, la corrieron primero los poetas. El poeta es el hombre que expresa en su canto, y por medio de una magia especial, su diálogo con el universo; pero es sobre todo el hombre que asocia la exploración de lo real con ciertas esperanzas, y esto de tan estrecha manera, que el camino de su conquista personal o el calvario de su propio fracaso se confunden con la elaboración misma de su obra. Por diversos senderos, cada uno de ellos único, pero que los llevaron, todos ellos, hasta las orillas de la Noche, los poetas románticos alemanes intentaron, antes que los pensadores, captar algunas de las figuras del inconsciente; lo intentaron con un tesón heroico, que se explica justamente por el hecho de que asimilaban su arte, instrumento de esas evocaciones, a su destino personal. A semejanza de sus émulos los filósofos, no fueron simples irracionalistas, ni tampoco adoradores exclusivos del sueño; algunos de ellos lo amaron, al principio, por su luminosidad y su ligereza, pero todos le exigieron una respuesta a su angustia metafísica.

Si el pensamiento romántico hace una distinción tan clara entre el "yo" aparente y el alma profunda en que el individuo renuncia a aquello que lo separa, para no ser sino una creatura humana ante su destino, es porque tiene su fuente en una iniciación poética.

Así, de muchísimos rostros diferentes, se compone el rostro único de una de las épocas más ambiciosas, más audaces para afrontar el misterio, que ha conocido la humanidad.

Segunda Parte

EL SUEÑO Y LA POESÍA

Sueño *escuchado como la inmensa e imprecisa vida infantil que se cierne por encima de la otra, y sin cesar invadida de rumores por los ecos de la otra.*

ALAIN-FOURNIER

EL CIELO ROMÁNTICO

He soñado tanto, tanto, que ya no soy de aquí.

LÉON-PAUL FARGUE

Evoco rostros familiares, esos que me acompañan desde hace muchos años y que han cobrado para mí tan precisa realidad, a medida que me esforzaba por penetrar, con ayuda de sus obras y de las confesiones que dejaron, en el misterio de sus vidas. He visto cómo sus rasgos, al principio enigmáticos, se hacían más legibles, y cómo su nostalgia, que me parecía la misma en todos, se convertía en la nostalgia de seres profundamente diferentes, irreemplazables, pues cada uno de esos hombres vivió un drama único y llegó a una forma de belleza que no se parece a ninguna otra. Y sin embargo, forman una sola familia espiritual, que se reconoce ante todo en que los evocamos más fácilmente al amor del fuego, en el silencio de una lectura de sus poemas, que en los sitios donde se encontraron colocados, en vida, por el destino.

Ciertamente no podemos imaginárnoslos en otro lugar que en esa Alemania de la que muchos de ellos no salieron nunca, y que tiene todo derecho para considerarlos sus hijos menos transplantables. Estos poetas de los paisajes de su terruño, estos pensadores apegados al corazón de su cultura nacional, parecen pertenecer, sin embargo, a una esfera que no tiene relación con ningún escenario terrestre. Quienes los conocieron, vieron en todos ellos un no sé qué de visionarios y de extranjeros, y ellos mismos vivieron ciertos instantes —los de la consciencia más clara— durante los cuales sabían que "no eran de aquí". *La verdadera vida está ausente. No estamos en el mundo*, hubieran podido exclamar, con Rimbaud; o bien, como Nerval decía en su país natal, al descubrir, precisamente allí, que añoraba otra patria: *Nada ha podido hasta ahora curarme el corazón, que siempre sufre de nostalgia.* A tal punto está en otro lugar su patria, que es más fácil encontrar a Jean Paul en el soleado Mediodía de sus sueños que bajo los abetos de su Franconia, y a Novalis en cualquier parte, pero no a orillas del Saale. En Bamberg buscaba yo el hotel *zur Rose*, donde Hoffmann situó la escena de su *Don Juan*, y el teatro vecino, cuyo Kapellmeister fué, y lo descubrí

guiado por la voz de una cantante que ensayaba una melodía de Mozart; toqué su clavecín, en la encantadora casa donde vivió en la época de sus amores con Julia Marc, y me mostraron en una callejuela el antiguo aldabón de bronce, en forma de una cara de vieja haciendo muecas, que según se dice inspiró la escena de "la mujer de las manzanas" en *La olla de oro*. Y sin embargo, Hoffmann ha estado más presente para mí en otros sitios, que él nunca conoció, pero en los cuales habían venido a evocarlo algunos fieles.

Igualmente desarraigados de esta tierra, por la cual pasaron como viajeros efímeros, los románticos no fueron, sin embargo, esas creaturas evanescentes, irreales y demasiado angélicas que ha imaginado una vana leyenda. Mientras más nos familiarizamos con ellos, mejor se nos van mostrando como seres muy definidos y muy definibles, que sin duda aspiraron a alcanzar sus orígenes espirituales, pero que también quisieron vivir fielmente, en este mundo, de acuerdo con sus orígenes. Visionarios conscientes de sus dones, exploradores clarividentes de los tesoros ocultos en sí mismos, basta contemplar sus retratos para comprender hasta qué punto cada uno de esos hombres sedientos de infinito llegó a hacer de su propia existencia una aventura particular. Son hermanos y se parecen precisamente como hermanos, a pesar de los contrastes y de las desemejanzas que siguen existiendo en su naturaleza profunda.

Hay un retrato de Jean Paul a los treinta años, la época en que escribía su *Hesperus;* se afirma que no es muy fiel, y al propio Jean Paul no le hacía mucha gracia. Sin embargo, en ese rostro demacrado, que ostenta la huella de sufrimientos recientes, ¿cómo no sentirnos impresionados por la mirada alucinada, perdida en los espacios inmateriales, asombrada aún por los viajes que acaba de hacer a través de los mundos estelares? Y cuando lo encontramos de nuevo, veinte años después, a primera vista irreconocible, basta que nos detengamos un poco para que sea fácil seguir con el pensamiento las metamorfosis que pusieron esa pesadez en sus facciones. La frente se ha hecho inmensa, los ojos expresan una infinita ternura, y el asombro de antaño está matizado en ellos de melancolía. Por más que el abuso de la cerveza y del vino hayan abotagado toda la parte inferior de la cara y hayan rodeado su sonrisa con una materia pesada, la impresión general sigue siendo la de un hombre poseído por una creencia espiritual de singular candor, y que refleja sobre el mundo visible la irradiación de una luz interna.

A todo el mundo ha impresionado la conmovedora hermosura del rostro de Novalis, enmarcado por sus cabellos crespos, y la profundidad de su mirada, que da un mentís a las huellas de debilidad que se distinguen en las facciones enfermizas. La fe que anima a este hombre joven no tiene nada de la juvenil ingenuidad jean-pauliana, y nada tampoco de ese fantasear un poco vago de que habla la leyenda romántica. Figura angélica, sí, pero sin la gracia femenina de los ángeles de Botticelli. Una inteligencia extraordinariamente lúcida se ve aquí al lado de la seguridad conquistada tras un largo esfuerzo de voluntad, de cuya perseverancia da testimonio toda la expresión del rostro.

Ningún retrato asombra más que el de Tieck, cuando uno lo descubre: el cansancio y la decepción han dejado huellas profundas en un rostro invadido desde muy temprano por la grasa, pero en el cual no se siente la menor pesadez. En esa cabeza, sostenida por unos hombros anchos y sin flexibilidad, permanecen una finura y una gracia naturales que pronto nos hacen olvidar lo que puede haber de perezoso en la expresión general. Y si esos ojos que miran a lo alto no hacen suponer una gran fuerza creadora, revelan en cambio un continuo estado de ensoñación y un espíritu amante de todas las formas de belleza.

He aquí ahora —y sería imposible imaginar un contraste más vivo— el magnífico perfil prusiano de Achim von Arnim, con los prominentes arcos de sus cejas, su larga nariz y su boca voluntariosa, pero con una barbilla en que se adivinan los fracasos con que hubo de chocar esa voluntad. La cabellera espesa y erizada de este poeta de veintiocho años es lo único que pone algún desorden en una cara de dibujo tan preciso; pero los ojos no contemplan la cinta de colores de los espectáculos terrestres; son ojos soñadores, pero el país imaginario de ensueño hacia el cual sentimos que se vuelven no tiene la imprecisión de la tierra fantástica que persigue un Tieck. Una miniatura de la misma época es menos severa: visto de frente, el rostro es agudo, chispeante de inteligencia vivaz, y el traje antiguo que lleva el poeta contribuye a darnos la impresión de algún frívolo trovador, más bien que la del caballero de leyenda nórdica evocado por el perfil. Nos queda también una última imagen, de veinte años después: es innegable que esta mascarilla mortuoria (que durante mucho tiempo se creyó de Kleist) se parece más a la obra de Arnim que su efigie de vivo. "Tal como en sí mismo, al fin, la eternidad lo cambia", es magnífico y puro ese largo rostro de solitario, en que todo expresaría la lenta devoción a fines espirituales si no fuera

por el pliegue de los labios, en el cual se lee no sé qué amargura, o, mejor dicho, no sé qué desprecio por los juegos de los humanos.

¡Pobre Clemens Brentano! Un busto conserva la gracia encantadora del adolescente que siempre fué, delicado y sutil, con su aire divertido y apenas extraño al mundo. Pero la vida fué cruel con este hombre hecho para encontrar protecciones contra las durezas de la suerte: viejo, vestido con una especie de hábito de penitente, Brentano tiene algo de angustioso en las masas blandas y fatigadas de sus carnes. Los ojos, agrandados y dispuestos a la imploración, se destacan entre los pliegues con que la edad quiso marchitar esos párpados. La boca, carnosa y sensual todavía, conserva el estigma de las debilidades y de las repugnancias.

Hoffmann tuvo el privilegio de dejarnos personalmente su imagen y de dibujar, sin la menor complacencia, sus propias facciones. El fuego que irradia de este rostro original es la lumbre resplandeciente de un espíritu extraordinariamente vivo, y es también la lumbre de un sufrimiento infinito. Otras imágenes suyas, como la debida al lápiz de Hensel, nos muestran un Hoffmann menos alucinado, e indudablemente más verídico. El rostro es grave, pensativo y maravillosamente inteligente; el dibujo sinuoso de los labios, de la nariz y hasta de las hondas arrugas que surcan la frente de Hoffmann en los últimos años de su vida recuerda menos al "fantaseador" de las obras secundarias que al artista exquisito de *La olla de oro*. Y en contraste con esta gravedad, la caricatura en que el Kapellmeister se representó bajo la apariencia de un Johannes Kreisler que salta y lanza al aire burbujas de jabón expresa el conflicto trágico de este poeta con el mundo.

El cielo es para los que piensan en él.

JOUBERT

Espíritus fraternales, todos estos seres disímiles tuvieron una cosa en común: la percepción dolorosa del profundo dualismo interior que los hace pertenecer a dos mundos a la vez; pero, también, todos ellos tienden —por un esfuerzo de la voluntad, por la espera pasiva de alguna gracia poética o divina, por el temible viaje a los abismos de la Noche: el medio es lo de menos— hacia la recuperación de una harmonía a la cual los oriente su

aspiración esencial. Atormentados, perseguidos por el sentimiento de la "poca realidad", con su destino vinculado al problema del conocimiento y deseosos de confiarlo a una certidumbre que todo su ser reclama, viven con los ojos fijos en una promesa, en una estrella lejana. Así se esboza una astronomía del cielo romántico, que bajo especies eternas y en figuras nocturnas de un brillo singular reproduce las imperfectas configuraciones de los países terrestres.

Alrededor de estas constelaciones, tanto en el horizonte oriental como en el del ocaso, hay pálidas nebulosas que anuncian su resplandor, cometas que siguen majestuosamente sus rutas inmemoriales, vías lácteas que prolongan, algo debilitada, la harmonía de las esferas, y un fulgor de meteoros que ilumina por breves instantes la noche.

Contemplaremos largamente las imágenes trazadas en lo más alto de la bóveda por los grandes astros románticos; pero durante un momento, antes de llegar a esas lumbreras nocturnas, y luego durante otro momento, al final de nuestro viaje, deberemos detenernos un poco para distinguir las otras fuentes de luz que completan la situación astrológica de esa hora que está entre los dos siglos.

IX

NEBULOSAS Y COMETAS

El hombre no soporta sino por breves instantes la plenitud de lo divino.

HÖLDERLIN

Los románticos no fueron, ciertamente, los primeros que dieron al sueño un lugar en la poesía, en la novela y en el drama. En este, como en otros aspectos, esos grandes imitadores, nutridos —y a veces podridos— de literatura, innovaron, sí, pero continuando la obra iniciada por sus antecesores. Sin embargo, una reputación no es, por lo general, del todo falsa; y no han faltado buenas razones para que se asocien comúnmente los términos "romanticismo" y "sueño". En efecto, si es verdad que, desde el sueño de Atossa en los *Persas* de Esquilo hasta el de *Athalie* y de *Wilhelm Meister*, los poetas han recurrido siempre a las imágenes que visitan nuestras noches, es innegable que antes de Jean Paul y de Novalis el sueño nunca tuvo ese papel de *leitmotiv* dominante que se le da en casi todas las obras románticas. Y también es innegable que ni los estetas ni los escritores mejor informados acerca de la naturaleza de la inspiración propusieron nunca, antes de los finales del siglo XVIII, el desarrollo de los espectáculos oníricos como modelo de la creación poética. Es verdad que todos los poetas inspirados han aprovechado siempre los tesoros del inconsciente, pero justamente la originalidad de los románticos no consiste en descubrir una nueva magia que les permita evocar los tesoros de la sombra, pues hay que reconocer que un Esquilo, un Racine o un Goethe echaron mano, y con soberana maestría, de esas riquezas secretas. Todos bebieron en la fuente común de los mitos colectivos y en la fuente de las imágenes personales, y ninguno de ellos ignoró que estaba suscitando "agitaciones en la profundidad", cuyas ondas provenían de mucho más lejos que los horizontes de la consciencia individual.

Si hay algo que distingue al romántico de todos sus predecesores y hace de él el verdadero iniciador de la estética moderna, es precisamente la alta *consciencia* que siempre tiene de su raigambre en las tinieblas interiores. Poeta romántico es el que, *sabiendo* que no es el único autor de su obra, habiendo aprendido que toda poesía es ante todo el canto brotado de los abismos, trata *deliberadamente* y *con toda lucidez* de provocar la subida

de las voces misteriosas. Ni sus fuentes ni sus medios difieren mucho de los que se han prescrito, desde toda la eternidad, para el acto de la creación poética; la única diferencia real está en la actitud respecto a esas leyes de la fecundidad espiritual. Menos instintivo, poseedor de un conocimiento relativamente claro de sus propios gestos, el romántico asiste al nacimiento del poema, al advenimiento de la imagen, y contempla con su mirada cómo suben los materiales desde la sombra hasta la plena luz de la manifestación de la forma. Si trata de imitar el proceso de los sueños, es justamente porque tiene consciencia de las afinidades que existen entre ese proceso y el de la imaginación creadora. El empleo que el poeta romántico hace del sueño, como modelo o como fuente de inspiración, se distingue por eso del empleo que hacían otros poetas, para quienes el sueño no pasaba de ser un artificio técnico, o bien un simple ornamento de la obra. Y es muy explicable que los románticos hayan sido los primeros en esbozar una estética del sueño.

No podemos trazar, ni siquiera a grandes rasgos, una historia del sueño y de su intervención en la tragedia, en la poesía lírica o en la epopeya, desde los tiempos antiguos hasta el romanticismo; menos aún seguir, de obra en obra, las huellas inconscientes que la poesía ha dejado siempre en la vida secreta de las imágenes. Para ello habría que analizar prudentemente la concepción religiosa que dictaba a un Esquilo los sueños proféticos que presta a sus héroes y que, al hacer intervenir en los acontecimientos humanos de sus tragedias la presencia de los destinos eternos, abren bruscamente perspectivas infinitas en una acción limitada. Habría que mostrar cómo Racine pedía al sueño ciertos escorzos y ciertos presagios que para ese consumado arquitecto tienen el valor de preciosos artificios de construcción. Y después de todo esto, apenas estaríamos en el sueño presentado como sueño. ¿Qué sería si tuviéramos la ambición de definir las relaciones de los poetas con su propia vida nocturna...? Limitémonos a señalar, entre los predecesores inmediatos del romanticismo, ciertos modos y ciertas intuiciones que nos permitirán ilustrar las herencias y las rupturas.

Hubo en Alemania, en el siglo XVIII, toda una poesía lírica en que el sueño fué uno de los temas más frecuentes. Es inútil que nos detengamos en las muchas alegorías, a las cuales los sueños dan simplemente un marco cómodo, o en las invocaciones al pequeño dios de los sueños, que son pura imitación de la poesía helenística. Entre los poetas ligeros y los elegíacos que seguían

de moda durante la juventud de Goethe y hasta los albores del romanticismo, se encuentra continuamente el motivo del sueño gracioso, a menudo erótico; los líricos menores de la época barroca se complacían en esa libertad, en esa licencia que el sueño da a los deseos y a los gestos amorosos... Los sueños tampoco faltan en las obras de edificación ni en las poesías moralizantes o religiosas que se leían en los medios pietistas o en las sectas populares. Todos esos sueños están muy lejos del romanticismo. Pero la moda que se difundió así, en ambientes muy diversos, había de favorecer el nacimiento de una poesía onírica más profunda.

El *Nathan* de Lessing, la *Mesíada* de Klopstock y la traducción de las *Noches* de Young tuvieron también, seguramente, un papel en la elaboración de una nueva poesía del sueño. Pero en estas obras no se trata sino de sueños alegóricos. Era necesario que sobreviniera un profundo cambio en la actitud hacia la vida y el arte para que el sueño invadiera verdaderamente las obras de la nueva escuela. También aquí —como en la psicología— fué Herder el padre del romanticismo, no porque él mismo haya escrito poemas oníricos, sino porque fué el primero que percibió las profundas analogías que hay entre la poesía de las noches y la de los cuentos de hadas, que son el modelo que propone al poeta. El estudio de Shakespeare fué lo que lo puso sobre esta pista. En un ensayo sobre el poeta inglés, escrito en 1773, Herder contrasta el mundo de los sueños y de la poesía con el mundo del tiempo y del espacio. El sueño viene a ser un ejemplo para el poeta, porque en él el espíritu es soberano y se libera de las contingencias.

En 1802, en su revista *Adrastea*, Herder trata largamente del *Märchen;* ve en los mitos cosmogónicos de todos los pueblos, y en particular de los pueblos orientales, explicaciones profundas de la naturaleza y de la historia humana, "sueños de infancia que nos forman y nos deforman más que todos los escuetos sistemas de los pedagogos". Los cuentos de los pueblos antiguos son una cosecha de sabiduría en que hay gérmenes que debemos recoger y hacer fructificar dentro de nosotros.

Y, lo mismo que en el sueño, descubrimos en esos cuentos nuestro doble yo: el que sueña y el espíritu que contempla al sueño, el narrador y el oyente... Esta poesía involuntaria y autónoma de los cuentos y de los sueños es un maravilloso poder otorgado al hombre, un reino desconocido, y, sin embargo, brotado de nosotros, en el cual pasamos años, a menudo toda una existencia, viviendo, soñando, vagando. Y en este reino es donde nos juzgamos a nosotros mismos con mayor perspicacia. El mundo de los

sueños nos da acerca de *nosotros mismos* las indicaciones más serias. Así, pues, todo *Märchen* debe tener el poder *mágico*, pero también la influencia *moral* del sueño.

El sueño, ese amigo interior, es "el ideal de los cuentos y de todas las novelas" y, creador de formas como es, ofrece al alma su ejemplo y sus preceptos. El poeta tiene que sumir a su lector en un sueño ininterrumpido, cuya ilusión no debe ser turbada por nada —principio éste muy poco romántico. Siguiendo el modelo de la belleza del sueño, el novelista trazará un dibujo mucho más delicado que el de la vida corriente. En fin, el sueño "va a buscar al abismo, para sacarlos a la luz del sol, todos nuestros sentimientos secretos, esos que no nos preocupamos por conocer. Nos pinta personajes que no son ellos: son semejantes y distintos a un mismo tiempo; el sueño traza sus dibujos al claro de luna. Lo mismo hacen el cuento y la novela".

En estas líneas —escritas, es cierto, cuando ya se habían publicado los más hermosos sueños de Jean Paul, y cuando ya había muerto Novalis—, Herder pide al sueño lo que le pide el romanticismo: su ligereza, que contrasta con la pesadez de la realidad, su atmósfera de país de hadas y sobre todo la revelación de los secretos del alma. En otro fragmento de su revista, Herder habla de nuevo sobre la estética del sueño. Precisa las analogías que ya ha señalado entre la vida inconsciente y la poesía: en el mundo profundo del alma duerme una facultad particularmente eficaz, la que da nacimiento a las formas y a las imágenes. No bien se cierran los ojos, surgen las imágenes y comienzan su ronda, agradable o terrorífica; unas son recuerdos resucitados, otras creación pura. Porque nuestra imaginación es una oscura réplica de la gran fuerza creadora que ha formado al mundo. Si su actividad es capaz de inundarnos de una felicidad vivísima, es porque "las imágenes que crea el espíritu son espíritu y son vida".

Semejante asimilación de la poesía al sueño no podía merecer la aprobación de Goethe. En efecto, ni en su vida ni en su obra le concedió un sitio privilegiado. Apenas encontramos en la vasta correspondencia de este hombre, tan afanado en seguir la evolución de su propio genio, una que otra alusión a sueños que lo impresionaron con alguna viveza.

En una carta dirigida a Kestner, el marido de Lotte, cuenta que ha tenido un fuerte susto en sueños: ella estaba en peligro, y él, para salvarla, tenía que hablar con el soberano; pero, prisionero en el segundo piso, no se atreve a saltar por la ventana. El

sueño ha sido muy claro: Goethe ha visto el tapete de la mesa, la malla en que trabajaba Lotte, con su canastillo de mimbre. "Cien veces besé su mano. ¡Era verdaderamente su mano! ¡Todavía la estoy viendo!" Es posible que haya un eco de este sueño en las *Afinidades electivas*, cuando Eduardo cuenta cómo, separado de Otilia, la sueña continuamente: "A veces firmamos un contrato; aquí está su mano, y la mía; aquí está su nombre, y el mío que se borran el uno al otro, o que se entrelazan." Otros sueños de Eduardo son más crueles: en ellos, Otilia comete actos contrarios a la imagen pura que de ella se ha formado, o bien lo atormenta. Su rostro se transforma entonces, se alarga: "es otra, y sin embargo me siento inquieto, atormentado, desgraciado". El sueño representa en esta novela un papel bien definido, puramente psicológico; el héroe mismo no ve en él más que la manifestación de sus sentimientos por Otilia. La atmósfera particular del sueño no retiene su atención un solo instante.

Otro tanto ocurre en *Wilhelm Meister;* en la *Vocación teatral*, inconclusa, Wilhelm pasa una noche haciendo proyectos.

Esas quimeras lo acompañaron dulcemente hasta que se durmió; ahí fué recibido por los hermanos de la noche, los sueños, que lo acogieron con los brazos abiertos, lo reconfortaron, lo reanimaron e hicieron flotar visiones celestes en torno a su cabeza dormida. -- -

En los *Años de aprendizaje*, es un sueño lo que anuncia al joven héroe su inminente separación de Mariana; más tarde, otro sueño suscita en él los recuerdos confundidos de Mariana y de su propia infancia; todos los detalles reproducen hechos recientes, deformándolos, pero subrayando la significación que tienen para Wilhelm. El sueño está cuidadosamente elaborado; reaparecen en él varios objetos, por ejemplo un velo que dejó en manos de Wilhelm cierto misterioso personaje; todos los incidentes tienen un sentido: ilustran al joven acerca de sus sentimientos o le recuerdan sus dudas.

Goethe tenía la experiencia de sueños como ése. En una carta a Charlotte von Stein, escrita en Roma en diciembre de 1786 —época de gran incertidumbre en sus amores—, cuenta que unos sueños lo han llenado de angustia durante toda la noche. La señora Von Stein huía de su presencia, y luego, cuando ella se acercaba, era él quien se escondía. Después la buscaba en vano por su jardín; pero entonces encontraba a algunas gentes que lo saludaban, y al punto olvidaba su pena. "De ese modo —concluye—, cuando estamos lejos de los nuestros, permanecemos atados a ellos por los lazos más delicados."

Goethe no solía prestar gran atención a los sueños. En una carta dirigida a Herder en 1788, dice:

¡Ojalá pudiera deshabituar a tu mujer y a la señora Von Stein de su maldito interés por los sueños! El mundo de los sueños no es sino una urna de lotería en que se encuentran confundidos innumerables billetes en blanco y premios sin valor. Uno mismo se convierte en sueño y en billete en blanco cuando se ocupa seriamente de esos fantasmas.

No obstante, él mismo llegó a tomar en serio esos fantasmas. En 1828, después de escuchar el relato de un sueño que le ha hecho Eckermann, Goethe hace esta reflexión:

Hay extrañas fuerzas en la naturaleza humana, y en el momento en que menos lo esperamos es cuando nos prestan ayuda. He tenido épocas en mi vida en que me dormía llorando; pero, en mis sueños, unas graciosas apariciones venían a consolarme, a devolverme la dicha, y al día siguiente me levantaba fresco y animoso.

El único sueño de Goethe cuyo relato conserva verdaderamente el ambiente onírico es el que cuenta en su *Viaje a Italia*. Llega a una isla de soberbia vegetación, y tiene la certidumbre de que allí encontrará faisanes. En efecto, los insulares le llevan unos espléndidos; pero "como el sueño tiene la costumbre de metamorfosearlo todo", el plumaje de los faisanes se reviste de ojos multicolores, como el de los pavorreales o el de las aves del paraíso. El bote de Goethe recibe entonces aquella carga de faisanes, que apenas dejan lugar a los remeros, y la masa de plumas tornasoladas brilla a los rayos del sol. Después de una tranquila travesía llegan a un puerto repleto de barcos con inmensos mástiles, y Goethe escala los puentes de los buques en busca de un sitio en que desembarcar su tesoro con toda seguridad.

Goethe dió una gran importancia a este sueño, que para él simbolizaba la cosecha de imágenes nuevas que había ido a buscar en Italia. Algún tiempo después podía anotar en su diario que el sueño de los faisanes comenzaba a realizarse.

Porque, en verdad, todo lo que cosecho en esta tierra lo puedo comparar con esa preciosa caza, y ya presiento cuántas cosas pueden nacer de aquí.

Esas imágenes nos regocijan, pues brotan de nosotros mismos; *evidentemente, tienen una analogía con el resto de nuestra vida y de nuestro destino.*

Esta última frase es lo más significativo que dijo Goethe sobre el alcance que consentía en dar a los sueños, y corresponde

exactamente al lugar que les dió en sus novelas. No pide a la vida de los sueños ni su atmósfera etérea ni revelación alguna que rebase el marco de la existencia individual. Sólo se interesa por ellos en la medida en que pueden ilustrar el conocimiento del yo. Siempre inclinado a imponer límites exactos al vagabundeo del espíritu, se niega a buscar en la penumbra interior los horizontes imprecisos que los románticos amarán justamente por su imprecisión. En su obra, lo mismo que en su vida, Goethe se preocupa esencialmente por construir algo cuyos límites sean accesibles a las fuerzas humanas. No es que su poesía no se nutra en el suelo del inconsciente o que desconozca la constante alusión a lo eterno; pero esa poesía quiere captar lo eterno en el instante, y la inmensidad en un objeto de límites bien definidos. No sabe qué hacer con los fantasmas indecisos, con las músicas inciertas, con las significaciones ambiguas; su clima soleado ignora el encanto de los claros de luna.

Aunque la palabra *sueño* aparece, muy rara vez, en los poemas de Goethe, nunca toma ese valor enteramente musical y alusivo que tendrá en los románticos alemanes o en los simbolistas franceses. Salvo en las pequeñas anacreónticas de su juventud, en las cuales se asocian las palabras "sueño" y "placer", Goethe se detiene más bien en la ensoñación que en el verdadero sueño. En las *Elegías romanas*, la impresión de sueño, tan ajena a esta poesía, sólo interviene para evocar los pasos ansiosos con que el iniciado en los antiguos misterios penetra en el santuario. También Fausto tiene sueños; que le envía Mefistófeles para engañarlo mejor; y Helena, cuando se niega a admitir que es su propio pasado el que desfila ante sus ojos, se cree víctima de una pesadilla. El poema fáustico, que entre todas las obras de Goethe es la que evoca los abismos interiores más profundos y la que abarca los espacios cósmicos más vastos, no se vale del sueño para abrir las puertas de los mundos desconocidos, excepto en una sola escena: aquella en que Homúnculo, apenas nacido a la existencia, ve y describe los sueños de Fausto, mientras éste duerme: aparece Leda, resplandeciente, en medio de sus mujeres que se desnudan para el baño. Y he ahí el cisne, que llega agitando poderosamente sus alas; las doncellas huyen, y la reina acoge "con orgulloso placer femenino" al cisne "imperioso y tierno". Pero una bruma repentina envuelve la escena. Esta visión de belleza clásica opone a la oscuridad del Norte, clima de Mefistófeles, el mito luminoso de la Hélade. Ahora Fausto obedecerá al llamado del sueño anunciador y perseguirá a Helena, nacida de la unión de Leda con el dios hecho cisne. El sueño da al episodio de He-

lena sus raíces en el mito; pero también aquí tiene un valor a la vez psicológico y alegórico, sin que intervenga la cualidad del ambiente onírico y sin que sea en la obra un elemento musical. Nada hay tampoco que se parezca a esa comunicación con el infinito cósmico que buscaban los románticos.

Goethe, en verdad, no tenía nada en común con "los poetas de la noche y de las tumbas", de quienes se burla en el segundo *Fausto*. Y criticando severamente ante Brentano la poesía de Arnim, le hace ante todo el reproche, muy revelador, de su "tendencia al sueño".

> *¡Oh! El hombre es un dios cuando sueña, un mendigo cuando piensa, y cuando su entusiasmo lo abandona, se asemeja a un niño malo a quien su padre ha echado de casa...*
>
> HÖLDERLIN

La palabra *sueño* recurre en Hölderlin con una persistencia que hace pensar ante todo en el romanticismo. Desde su juventud, esa expresión se asocia frecuentemente con los recuerdos de la infancia y con la nostalgia de una edad de oro por siempre añorada; desgraciado entre los hombres, perseguido por la obsesión de la huída inasible de las cosas y herido sin cesar por todos los contactos humanos, Hölderlin se refugia con el pensamiento en la felicidad de sus primeros años, cuando aún se sentía protegido, encerrado en su sueño, cuando "los astros eran sus hermanos" y la naturaleza se ofrecía a su amor. Mecido "en brazos del infinito", huía de "la soledad del tiempo".

> ¡Bendecidos seáis, oh sueños de la infancia
> que a mis ojos velabais el dolor de la vida!
> Habéis tornado en flores las ansias de mi pecho,
> y por vosotros tengo lo que nunca tendría.

Pero, según un ritmo interior que es muy profundo en Hölderlin y que en el curso de los años irá acentuándose más y más, la añoranza melancólica se convierte muy pronto en una queja más desolada. La juventud ha muerto, la primavera del corazón está marchita:

> El amor más profundo perecerá por siempre...
> ¿Qué podemos amar que no sea una sombra?
> Murieron ya los sueños dorados de mi infancia,
> y la Naturaleza también, la que me amaba.
> En tus días felices no hubieras comprendido
> qué abismo enorme había entre ti y la patria.

¡Oh pobre corazón! Tus preguntas serían
en vano. Sueña en ella; no busques más respuesta.

Esta nostalgia y estas quejas reaparecen sin cesar en los cantos del poeta, y de año en año se hacen más graves y a la vez más trágicas.

Pero hay un instante, el del amor, que restituye la luz del paraíso primitivo y pone fin a las disonancias. Presentida desde la niñez, la imagen divina de Diotima aparece en la noche y disipa las tinieblas.

Bañado por el sueño de la infancia,
sereno como un día despejado,
cuando en el huerto de árboles y sombras
la tibia y dulce tierra era mi lecho,
cuando mi corazón se despertaba,
y sentía nacer en lo más hondo
de mi pecho el temblor de lo divino,
se hizo música tu alma en torno mío.
En el momento en que esa paz profunda
se rompió como un harpa;
en que, cansado ya de amor y de odio
me dejó en soledad mi amable genio,
cual bajada del cielo tú viniste,
y en el mundo del sueño, tu presencia,
devolviendo a mi ser su única dicha,
hizo de toda mi alma una harmonía.

En la novela *Hiperión*, ese mismo presentimiento soñador anuncia al héroe, desde la infancia, el amor que vendrá. "Como un lirio que se mece en el aire silencioso, todo mi ser se movía en su elemento: en los sueños exquisitos que de ella tenía."

En *Hiperión*, la sensación de "poca realidad", la impresión de vivir un sueño se apodera a cada instante del personaje principal, sea porque "el milagro del amor" le parezca demasiado bello, sea porque su vida, arrastrada por un torrente de emociones, se asemeje más a un sueño que a la realidad.

La tarde en que me despedí de ella se había hecho noche, y la noche se había hecho día; pero no para mí. En mi existencia ya no había ni dormir ni despertar. No era ya sino un sueño continuo, en que la soñaba, un sueño de felicidad y de sufrimiento, una lucha del temor con la esperanza...

Los sueños de la noche permanecen, por la mañana, "como la huella de un beso en la mejilla de la amada". Y las brumas que cubren la pradera en el crepúsculo son "semejantes a sueños".

Esos estados de incertidumbre en que Hiperión, entre la tristeza y la alegría, se siente "alejado para siempre de la existencia trivial", lo llevan a preguntarse si el claroscuro no será el clima necesario de la vida humana.

Interrogo a las estrellas, y guardan silencio; interrogo al día y a la noche, pero no responden. Cuando me interrogo a mí mismo, surgen desde el fondo sentencias místicas, sueños inexplicables.

A menudo mi corazón encuentra placer en esa penumbra. No sé a punto fijo lo que me ocurre cuando contemplo a la insondable Naturaleza; pero las lágrimas que derramo ante a ese ídolo velado son lágrimas sagradas y dichosas... ¿Será nuestro elemento esta penumbra? ¿Por qué no he encontrado la paz en ella...?

Es preciso que caigan los velos del gran secreto, que me dará la vida o la muerte.

Pero justamente en este instante en que parecemos estar ya muy cerca de las intuiciones de los románticos, de su propensión nocturna, de su preferencia por la penumbra y por la sombra, notamos toda la diferencia que hay entre Hölderlin y ellos; pues a esa pregunta que acaba de hacer, *¿No será la sombra la patria de nuestra alma?*, Hölderlin respondió, y muchas veces, con una negativa apasionada y con una fervorosa adoración de la luz. Nadie mejor que él ha saludado el esplendor de las mañanas radiantes, de los paisajes del mar y de los archipiélagos que ilumina el sol del oriente. Minuto sagrado, pues es aquel en que la Naturaleza viene a despertar a sus creaturas, a ofrecerles el espectáculo de su belleza rejuvenecida y a convocarlas para un instante de perfecta harmonía.

¡Crepúsculo del alba, sagrado y dulce instante
en que Naturaleza nos habla con ternura
y convida a sus hijos a vivir! Nuestras madres
nos cantan solamente el arrullo nocturno,
sin entonar jamás el canto de la aurora:
éste lo canta la otra madre, la generosa,
esa madre admirable que llena nuestro pecho
del placer de vivir, y cuyas halagüeñas
promesas nos conducen al despertar tranquilo...

Adorador de la Naturaleza, Hölderlin lo fué como los románticos; como ellos, tuvo sed de infinito y aspiró a una posesión total, en que nada estuviera negado, en que él mismo fuera capaz de no negarse a nada. Sin embargo, todas sus nostalgias tienen un acento tan particular, un matiz tan suyo, que nosotros debemos dejarlo en la soledad de su destino único, de su aventura a

ninguna otra parecida. Para separarlo de los románticos no basta, sin duda, que Hölderlin haya cultivado en poesía formas clásicas y se haya propuesto un ideal helénico; pero si eligió esas formas y esos modelos no fué sin profundas necesidades interiores. Como siempre, las diferencias en la forma reflejan aquí la cualidad desemejante de la aventura espiritual.

La posesión que Hölderlin persigue con todas sus fuerzas no es ese mismo poder mágico que ambicionará el romanticismo; la que él anhela es una posesión contemplativa y estética, de especie muy diversa. Para él, poseer el mundo no es encontrar algún secreto que de pronto permita al hombre convertirse en el amo, y a la humanidad disponer a su antojo del universo que lleva en sí misma y del universo que la rodea. Hölderlin ignora todo ese prometeísmo. Poseer el mundo es más bien llegar a una contemplación tan pura, a una visión tan bella, que todas las cosas aparezcan de pronto en una relación de perfecta y bienhechora harmonía. Entonces, y para toda la eternidad, no habrá ya, entre el poeta y el mundo de los hombres, de las cosas y de los dioses, sino un intercambio libre de estorbos. La Naturaleza, en medio de una luz divina, acogerá al hombre en su amoroso seno.

Pero —y aquí vemos la gran originalidad de Hölderlin entre estos buscadores de infinito— nunca llega a creer que semejante perfección pueda estar en un primitivismo original, ni tampoco en una edad de oro por venir y por conquistar. La ve, por el contrario, en la cima de la civilización, en el esplendor helénico. Después, a medida que sufre más la tortura de verse alejado de ese esplendor, incorpora a él más estrechamente la figura de Cristo.

Entre todos los poetas de su tiempo, Hölderlin fué acaso el único que tuvo el sentido íntimo del mito, el sentido de los dioses, hasta el punto de percibir en los hombres menos realidad que en las figuras celestiales. Si gran parte de sus poemas son de tono elegíaco y confiesan sentimientos personales, los más hermosos, los que únicamente él pudo escribir, se refieren a un destino infinitamente más vasto: el de la humanidad, pero de una humanidad cuyas etapas, a través de los tiempos, son las de un desarrollo religioso. La historia humana es la historia de las relaciones del hombre con la naturaleza y con los dioses.

El ideal helénico de sus comienzos sólo en lo exterior se parecía a la Grecia weimariana, y de año en año el drama de Hölderlin lo alejó de ese clasicismo. Su Hélade fué haciéndose más compleja: el elemento de belleza plástica y de equilibrio se completaba, se enriquecía con las profundidades de la embriaguez

dionisíaca y del sufrimiento trágico. Por esta senda regresará al cristianismo de su infancia, no sin matizarlo con elementos griegos. Enamorado de la belleza en que se resuelven las disonancias, pero profundamente apegado a todo lo que es movimiento, fuerza vital, desarrollo de la historia, Hölderlin tiene, además, la persuasión íntima de que el destino humano lleva en sí una parte inmensa de sufrimiento. Y si comienza por una viva nostalgia por la unidad, al fin llega a la convicción de que el mundo está formado por la presencia misma del dolor, de las luchas interiores, de los antagonismos que constituyen la esencia de la vida.

La "Noche" no es para Hölderlin el reino sagrado de las revelaciones, la imagen del Ser, ante el cual todas las creaturas diurnas son nada. No se le ocurre tomar como símbolo del Absoluto, según hacen los místicos, la imagen de la ausencia de toda forma, de toda existencia separada. Por el contrario, la Noche simboliza para él la larga época de la historia humana de la cual se retiraron los dioses; y vive en espera del alba nueva que vendrá. Algunos signos han quedado entre nosotros; del último de los dioses que apareció sobre la tierra, el pan y el vino han recibido la dignidad de testimonios sagrados, y, en la Noche que se ha extendido por todo, el poeta es quien continúa proclamando el culto de la luz.

Nace y tiembla la brisa en las hojas más leves del boscaje.
¡Mírala! Y el fantasma de nuestro universo, la luna,
misteriosamente aparece. Y ya viene la Noche, la Ferviente,
engalanada de estrellas, indiferente a nuestra vida;
la dadora de prodigios, la extranjera entre los hombres
se levanta de aquellas cumbres, y en su fausto melancólico brilla.

¡Oh favor milagroso de la Noche sublime! Y nadie sabe
la fuente, la grandeza de los dones que un ser recibe de ella.
Cargada así de esperanza mueve el mundo y el alma de los hombres.
Ni los sabios poseen la comprensión de sus designios: tal ha sido
la voluntad del Dios supremo que ardientemente te ama, y por eso
más aún que ella te es caro el día en que reina el pensamiento.

Pero hemos llegado tarde, amigo mío. Sí, los dioses viven,
pero allá, más allá de nuestras frentes, en el seno de otro mundo.
Allá cumplen eternamente sus actos, y el cuidado que tienen de nosotros
parece tan leve, porque son muy delicados esos huéspedes del cielo.
Un vaso frágil no es capaz de contener su perpetua presencia:
sólo en breves instantes puede el hombre sufrir la plenitud divina.

Portador de tan vastos destinos, urna frágil que eligieron para su residencia las grandes imágenes divinas de todos los tiempos,

Hölderlin acabó por despedirse del mundo de los hombres mucho antes de que su cuerpo abandonara esta tierra. Y entonces se vió con mayor claridad aún que su voz era única; que, poeta dotado de una visión absolutamente incomparable de la naturaleza y de lo divino, hombre presa de un destino trágico que no se parece a ningún otro, él había sido elegido para dejar en el mundo algunos cantos intemporales y magníficos. Y no son los menos conmovedores aquellos que escribió en un lenguaje muy simple cuando, aislado de todo, no quería ser ya sino ese personaje humilde y solemne que rechazaba su antiguo nombre y dirigía a su madre cartas provenientes de un planeta distinto del nuestro.

Perdóneme, queridísima madre, si no logro hacerme entender plenamente de usted. De la manera más cortés le repito lo que quizá tuve el honor de decirle. Pido al Dios de bondad que la asista en todas las cosas, y a mí también, puesto que sé lo que digo.

Tómeme bajo su amparo. El tiempo está hecho de fe ciega y de misericordia infinita.

En la primera época de su soledad mental, los poemas son asombrosos paisajes, luminosos, desolados, llenos de movimiento y de una vida que apenas sigue siendo la de la tierra.

Con sus peras doradas,
cubierto de rosas silvestres,
el paisaje en el lago se suspende.
Vosotros, cisnes gráciles
y embriagados de besos,
hundís en la sagrada
frescura de las aguas la cabeza.

¡Ay de mí! ¿Dónde iré a buscar las flores
cuando venga el invierno?
¿Dónde la luz del sol,
las sombras de la tierra?
Los muros se levantan
silenciosos, helados, y en el viento
rechinan las veletas.

Y más tarde, durante los años de la completa soledad interior, la tristeza se acentúa, o va acompañada a veces de una cándida esperanza.

Todo el placer del mundo lo he gozado.
¡Mi juventud pasó desde hace tanto tiempo!
¡Abril y mayo y julio están tan lejos!
Hoy no soy nada, y ya no amo la vida.

Las líneas de la vida son muchas y diversas
como son los caminos y el perfil de las montañas.
Lo que somos aquí puede rehacerlo un Dios lejano
con la paz, la harmonía, la eterna recompensa.

No podemos saber lo que haya sido el universo de Hölderlin durante los largos años de su demencia. Pero escuchando largamente el raro hechizo de sus últimos poemas, podemos imaginar la cordura última que se resume en este grito: "Y en la Perfección ya no hay lugar para ninguna queja."

BIBLIOGRAFÍA

HÖLDERLIN, [*Gesammelte Dichtungen*, ed. B. Litzmann, Stuttgart, 1897].—*Poèmes de la folie*, trad. francesa de Jouve (1930).—[*Poemas*, trad. española de Luis Cernuda, México, 1942].—*Hypérion*, trad. francesa de Delage (1930).—[*Hiperión o el eremita en Grecia*, trad. española de Alicia Molina y Vedia y Rodrigo Rudna, Buenos Aires, 1946].—*Empédocle*, trad. francesa de Babelon (1930).—PIERRE BERTAUX, *Hölderlin* (tesis, París, 1937).

X

HESPERUS

Cuando mi jornada terrestre haya concluido, volverás a ver ese Hesperus, estrella matutina que se levanta sobre la aurora de mi vida; será entonces una estrella de la tarde *para hombres apacibles —y luego, a su vez, desaparecerá tras la colina.*

JEAN PAUL

I

He aquí ahora al maestro indiscutible del sueño, al poeta del gran sueño cósmico, al pintor de los paisajes fabulosos donde el universo se hace música y color, donde el yo se pierde voluptuosamente en espacios infinitos; pero también al evocador de las terroríficas apariciones, de las cabezas sin mirada, de los campos de matanza y de los hombres sin manos.

La obra entera de Jean Paul es un inmenso sueño en que se escuchan las harmonías celestes y las súbitas discordancias de los astros desorbitados, mientras en el mundo humano el Éxtasis, hermano de la Muerte, abre a los héroes líricos los espacios ilimitados, y los idilios cantan un tierno acorde con la vida terrestre. La frontera entre el sueño y la realidad se borra a cada instante; la efusión amorosa, la ebriedad primaveral, los vagabundeos nocturnos terminan en elevaciones singulares: una extraña comunicación, concreta e inmaterial a la vez, se establece espontáneamente entre las flores o los insectos de esta vida y los espectáculos radiantes de los viajes en el espacio inmenso. El lujo de las imágenes de la tierra —plantas, perlas, lágrimas, luces— intercambia sus símbolos inasibles y múltiples con la visión espléndida del paraíso y de las promesas eternas. En el raudal multicolor de un estilo mágico, todo objeto pierde, sin perderla, su cualidad primera, para significar a la vez lo que significa y otra cosa distinta. Un extraordinario genio metafórico borra a tal punto las huellas que deja su itinerario, que los más imprevistos saltos parecen sencillos a su paso, y nunca es posible señalar la línea que separa la sensación inmediata de la otra realidad, en cuyo seno nos vemos transportados. Sin embargo, ese simbolismo universal no es difuso; la visión es siempre singularmente precisa; la materia, que se disuelve en pura luz o se deshace en música, reconstruye un paisaje

del alma, una sinfonía harmoniosa, un gran sueño continuo y rebosante de certidumbre interior.

Y es que, a pesar de las apariencias primeras, Jean Paul no es sólo un impresionista. No pide simplemente al sueño, al delirio, a todas las emociones, esa euforia de las imágenes de contorno borroso que buscarán tan a menudo, por ejemplo, los simbolistas franceses. Hay que comprender bien su naturaleza profunda para percibir cómo su arte, lejos de contentarse con la embriaguez, encierra respuestas urgentes a un anhelo espiritual que jamás se cansa de sí mismo.

Muchas páginas y episodios en las novelas de Jean Paul tienen caracteres oníricos evidentes: sueños en pleno día, favorecidos por toda suerte de exaltaciones que transforman la conciencia de los héroes, y, a través de ella, el paisaje exterior. Pero a lo largo de toda la obra se encuentra también una serie de visiones nocturnas, sea que el genio de los sueños visite a los personajes dormidos, o bien que las visiones nocturnas formen intermedios autónomos, que abundan en los vastos relatos de este inhábil narrador, siempre seducido por el paréntesis lírico y cómico.

El mundo de esos grandes sueños tiene su clima y sus colores, su vegetación y sus habitantes, siempre los mismos a través de largos años. Idénticos gestos hacen llegar al soñador a ese universo nuevo; sensaciones análogas de angustia, de felicidad, de deslumbramiento, de infinita ascensión y de caída aparecen por todas partes. Y al salir de esto, los héroes jean-paulianos regresan a su morada terrestre, pero la ven metamorfoseada, con el aspecto que tienen los paisajes de sus evasiones nocturnas y de sus peregrinaciones por los ámbitos espirituales. El paso de la vigilia al sueño y el retorno del sueño a la vigilia se verifican insensiblemente, y los elementos de cada uno de esos estados de consciencia influyen sobre la otra mitad de la vida.

El primer sueño de Gustavo, en *La logia invisible*, es orientado hacia los países maravillosos por los sonidos que le llegan, mientras duerme, de un órgano que comienza a tocar en la iglesia vecina; su eco en el sueño es primero un canto sofocado, semejante al de una distante campana; después se convierte en melodía de órgano, cuyo infinito *crescendo* amenaza con hacer estallar el mundo. Despierta bruscamente, pero aún prosigue su sueño: ve a Beata muerta; Gustavo la distingue, muy cerca, y cree que es el ángel de su visión. "El diálogo del sueño obraba en él como si hubiera sido real; su espíritu era una cuerda cuyas sublimes vibraciones seguían prolongándose."

Igual confusión entre las dos esferas señala el instante del despertar en el "Aniquilamiento". Después de la espantosa aparición de la Nada, el paraíso se ha abierto a los ojos del soñador. Luego una caída vertiginosa lo devuelve a la tierra; se siente otra vez pesado, pero lo acompaña la luz que continúa brillando en el oriente. Despierta al contacto del suelo, y ve que la aurora acaba de sacarlo de un pesado dormir, al cual se había abandonado en su huerto.

Pero donde se encuentra la obra maestra de esa comunicación entre la poesía del sueño y el esplendor de este mundo es en el *Titán*. Albano acaba de escalar, con los ojos vendados, las terrazas de Isola Bella; cuando nace el sol, se arranca la venda y descubre el esplendor del alba meridional. Luego, a lo largo de una jornada ardiente, vive en una constante embriaguez de los sentidos. Los perfumes aspirados antaño, en su infancia, se abren camino, lenta, casi dolorosamente, en su alma: el recuerdo de su madre, de tantos instantes lejanos, acrecienta su exaltación, y de pronto se acuerda que en otros tiempos, cuando un estado semejante de intensidad de todo el ser suscitaba en él una especie de furia destructora, acababa por hacerse sangre con un cortaplumas. Recurre a ese medio, y se hiere más profundamente de lo que deseaba. Por la noche se duerme en la montaña, y en su sueño se entreteje la oscura percepción de lo que pasa en él. Una columna de agua hirviente lo eleva al cielo, en medio de nubes tempestuosas y de constelaciones; quiere llegar hasta un ojo azul que aparece entre la bruma, y se pone a derramar lágrimas para que la columna de agua, henchida, lo eleve aún más alto. Pero le faltan lágrimas, y se abre entonces las venas; su sangre se añade a la tromba ascendente, que lo lleva por fin hasta la aparición radiosa... En esto despierta, y ve que la aparición no es otra cosa que la luna; en su agitación, se ha reabierto la herida del brazo, que sangra de nuevo.

Se podría trazar toda una geografía del País de los Sueños de Jean Paul; sus visiones, aunque de coloración general muy diversa, tienen gran continuidad y semejanza. Hay inmensas praderas rodeadas de selvas y bosquecillos florecidos de rosas, nomeolvides, tulipanes y lirios blancos. Altas montañas que cierran el horizonte, fortaleza negra o muro de hielo. Un gran río que atraviesa las llanuras y se precipita por desfiladeros rocosos; unos barcos que se abandonan a la corriente, la cual se hace a veces vertical y escala los acantilados. Perlas y piedras preciosas se confunden con el rocío matinal; asombrosas primaveras exaltan el

alma y engalanan la tierra. Luces sorprendentes, ocasos espléndidos y misteriosas auroras iluminan esos paisajes benditos, donde todo es leve; a veces, dos auroras se enfrentan cara a cara, o una sombra azul reviste todas las cosas, sin que se pueda saber de dónde emana la luz mágica que se difunde por la naturaleza. Arcoiris gigantescos se tienden sobre esos paisajes, negros o coloreados, hechos de perlas o de estrellas. El aire está punteado de chispas multicolores.

Esas regiones del paraíso son como una transfiguración de las regiones terrestres, operada por la luz: "edén de éxtasis, de ligereza, de inmensidad", riberas deliciosas donde emanan la miel y el vino, malezas infinitas, sembradas de extrañas floraciones, valles constelados de joyas, mariposas y flores aladas, luciérnagas ardientes, florestas de espigas maduras, arpas encordadas de rayos luminosos..., todo un vértigo de sensaciones se apodera de los sentidos. El mar, de una limpidez sobrenatural, se extiende como una alfombra; los hilos de la Virgen tejen en el aire velos inmateriales. Los oteros, cargados de rosas simbólicas, comienzan a respirar extrañamente, revelando la presencia de la vida.

En ese país de esplendor se desarrollan lujuriantes sinfonías de colores, tornasoladas y magníficas.

Un cinturón incrustado de diamantes se tendía al borde de la vasta pradera, y esos brillantes eran mil soles de púrpura... Bosquecillos y calzadas de flores gigantescas, altas como árboles, cubrían la llanura: erguida sobre su tallo, la rosa proyectaba una sombra de un oro con reflejos rojos, el jacinto una sombra azul, y las sombras confundidas de todas las flores derramaban por la pradera una escarcha de plata...

De pronto, una invasión de blancura expulsa los mil colores de ese país mágico de los sueños de Victor-Horion, anunciando la gloriosa aparición de su amiga Clotilde, cuyo entierro acaba de contemplar:

Y he aquí que en el silencio una gran sombra avanzó, se detuvo frente a él y puso en ese minuto desconocido el halo de un mundo diferente. Pero cuando el minuto y la sombra desaparecieron..., el reflejo de las flores doró confusamente todo el cielo en movimiento; en las cumbres purpúreas de las montañas congeladas se posaban mariposas blancas, palomas blancas, cisnes blancos, con las alas abiertas como brazos, y tras las crestas de los montes brotaban flores, estrellas, coronas, como arrojadas al viento por un entusiasmo desmesurado.

Los perfumes y los sonidos se mezclan a las sensaciones visuales. Se escucha en los aires un canto apagado y jubiloso; se per-

ciben ecos de órgano, de laúd, de harmónica, o bien voces que pronuncian palabras sibilinas. Todo es animado, vivo, sonoro; todos los objetos hablan y cantan; el universo se expresa en una lengua infinitamente dulce, a la cual responden a veces lúgubres acentos, campanadas de la Naturaleza, canciones de difuntos, sordas amenazas. En el "sueño de Emmanuel, que le muestra cómo una misma felicidad aniquila todas las almas", hay orgías de colores, perfumes exquisitos y harmonías encantadoras que sucesivamente hacen desfallecer a los humanos, y éstos, cada vez, creen sentir "la muerte más suave"; pero sólo el amor les dará esa muerte.

Es un universo en que "los sonidos, los colores y los perfumes se responden"; los objetos se transfiguran sin cesar y pierden su apariencia. Las flores se vuelven nubes; las estrellas caen al suelo y estallan en corolas magníficas; perlas de nieve se vuelven pupilas de pájaros y caen hechas lágrimas en el espacio, formando brumas. El granizo se transforma en rocío, en nieve y en luz; un surco de arado se extiende sobre la tierra como un sudario y acaba por convertirse en un océano de horizontes vaporosos. De una lágrima nace una ola que engendra un navío. Algunos seres se transforman en pura música. Los pensamientos del soñador bastan para cambiar todo el paisaje, para abrir puertas cerradas, y un gran lirio blanco toma súbitamente la forma simbólica de la Serpiente, consejera del mal.

Asistimos a un perpetuo nacimiento de formas, a una confusa agitación creadora, como en este principio del misterioso sueño de Walt:

> Semejante al caos, el mundo invisible quería dar a luz todas las cosas a un tiempo: las figuras nacían sin cesar, las flores se volvían árboles, luego se transformaban en columnas de nubes, y en su cima brotaban flores y rostros. Luego vi un vasto mar desierto donde sólo nadaba el mundo, huevecillo gris y punteado, juguete de las olas. Alguien, no sé quién, me decía los nombres de todas las cosas que aparecían en el sueño. Después un río atravesó el mar, llevando el cadáver de Venus... Luego cayó una nieve de estrellas luminosas, y el cielo quedó vacío; pero en el sitio que ocupa el sol a mediodía se encendió un rosicler de aurora; el mar se ahuecaba por debajo de este punto, y en el horizonte se acumulaba sobre sí mismo, en enormes volutas de serpiente, color de plomo, cerrando la bóveda celeste. Del fondo del mar, saliendo de innumerables minas, surgían hombres tristes, parecidos a muertos; estaban naciendo...

El paraíso de casi todas estas visiones es un paraíso naciente, fresco, nuevo en su brillo matinal, el alborear de un mundo recién creado, donde cada cosa debe recibir un nombre de aquel

que la descubre. El sueño se apodera del universo en el momento en que apenas se esbozan las creaturas, en un período geológico antiquísimo que, por otra parte, vemos sobrevivir curiosamente en tantas visiones de poetas, en tantos mitos primitivos y en tantos sueños nocturnos, como si la imaginación tendiera un lazo inexplicable entre nosotros y las épocas más remotas del globo. Hay algo muy misterioso en esa emoción particular que todos experimentamos cuando la poesía, el mito o el genio del sueño evocan el espectáculo de los primeros nacimientos, el titubeo de líneas y las masas que se ordenarán para engendrar las formas estables de nuestro universo. Nos parece percibir entonces, al leer a Hesíodo o a Jean Paul, o al vagar por las cosmogonías de nuestros sueños, un secreto y profundo parentesco entre la gigantesca creación de los mundos y la tumultuosa profusión de formas que crea la fantasía.

En la febril alucinación del "Aniquilamiento", el caos cósmico adquiere la amplitud de una catástrofe en que se pulveriza la creación.

Las ruinas de las montañas derribadas, los escombros de las colinas reducidas a polvo caían por todas partes; nubes y lunas se licuaban al caer, como el granizo. Los planetas pasaban como flechas..., y los soles, arrastrando sus tierras colgadas a ellos, bajaban en una caída pesada y prolongada. Al final sólo quedó una nube de ceniza que siguió flotando durante largo tiempo...

En ese mundo en devenir, los astros son tan inestables como las formas telúricas. Los planetas se multiplican, se ordenan en hilera para trazar un arcoíris. Soles y lunas en número infinito llenan el firmamento, huyen a través del espacio, danzan en el espacio azul. En viajes sin fin, el soñador sigue con los ojos a su otro yo, que salta, resplandeciente, de nebulosa en nebulosa, y recorre las vías lácteas hasta el infinito. También el universo sideral conoce ese estado de perpetuo brotar de formas; el cielo se puebla de nebulosas informes, hasta el instante en que la Eternidad detiene el vértigo de esa creación caótica.

El "Sueño del Universo" es, en su movimiento esencial, muy semejante a ese vuelo desatinado de la creatura a través de los espacios sin fondo, con que Victor Hugo, en su poema *Dios*, simbolizó el drama del conocimiento y de la angustia humana.

Siempre subiendo, vimos alternar las noches y los cielos; a cada momento subíamos y subíamos en las tinieblas, hasta que, por debajo de nosotros, una alta bóveda constelada se convirtió en una chispa y luego se extinguió. De pronto salimos de la nube y vimos una aurora boreal compuesta de

soles que entremezclaban sus llamas y se disputaban planetas. Pasábamos a través de los espantosos reinos de los *mundos en formación*... y, a una distancia infinita, vi que se levantaba una montaña cubierta de una nieve de soles *amontonados,* mientras aparecían, suspendidas sobre ella, vías lácteas comparables a finísimos cuernos de luna. Entonces mi espíritu se elevó y se encorvó bajo el peso del universo. Exclamé...: "Estoy demasiado solitario en la creación; estoy más solitario aún en los espacios desiertos; el mundo habitado es vasto, pero más vasto aún el mundo inhabitado, y el vacío se agranda con el universo".

Entonces la aparición me tocó, como un soplo cálido, y dijo con voz más blanda: "Para Dios *no hay vacío;* alrededor de las estrellas, entre las estrellas, reside el verdadero universo. Pero tu espíritu sólo puede soportar imágenes terrestres de lo supraterrestre; mira las imágenes."

La luz invade entonces el mundo, que de pronto se hace transparente y se puebla de esplendor y de música. ¿No es ésta acaso la misma aventura del vertiginoso viaje allende las constelaciones, que, si bien desmesuradamente enriquecida por la inagotable fecundidad de los alejandrinos, describe el poema de Hugo?

Por sobre mi cabeza distinguí un punto negro.
Y el punto parecía una mosca en la sombra.
En el nadir profundo, cubierto por la ruina,
adonde, sin cesar, una cosa siniestra,
desconocida y muda y sombría desciende,
las nieblas indistintas y grises, humo inmenso,
se hundían y perdían, con angustia, su forma,
cual *caos derrumbados el uno sobre el otro.*
Subiendo más, dejando bajo mis pies alados
el abismo en que habitan las sombras inferiores,
volé sobre la bruma, sobre el viento que llora,
hacia el abismo excelso, negro como una tumba.

Pero al final de esas delirantes peregrinaciones aparece la Luz con dos alas blancas, y, al igual que la deslumbradora Aparición de Jean Paul, prorrumpe en un discurso:

Sabed esto, oh tinieblas: *¡Ya no existe la noche!*
Todo es una alba azul, aurora sin ocaso,
fuego en que el alma extática hace arder sus perfumes.
Lo negro es no, y el no, la nada. Todo es cierto.
Todo es virtud, blancura, sol levante, mañana,
plácido rayo, blando fulgor, temblor de llama.

Y, también como en Jean Paul, las miradas humanas no pueden encarar la suprema luz: hay que morir para conocer.

No hay nada que nos permita explicar el parecido de esos dos climas poéticos por una imitación literaria: es evidente que los dos grandes poetas visionarios del romanticismo hablan since-

ramente de las mismas contemplaciones interiores. Ambos tuvieron la misma temeridad, ambos se encontraron en los abismos del sueño con los fantasmas de mil rostros que pululan en esas tinieblas, y entrevieron la fuente única de los deslumbramientos. A la harmoniosa ligereza de los paraísos jean-paulianos responde el horror de un infierno de la imaginación, en el cual el romántico alemán precedió al gran explorador francés de la noche.

Porque Jean Paul no bogó solamente en la superficie límpida del "mar de Eternidad"; también conocía un océano de sangre en que flotan cadáveres. Expulsado a veces de las praderas primaverales, ha vagado por las soledades polares, entre inmensos témpanos de hielo, y en vez de velos etéreos ha visto colgar por el suelo esos sudarios grises que también encontramos en las visiones de Hugo. Varios sueños están coloreados por la obsesión de la sangre que cae en lluvias, y por el atroz espectáculo de los campos de batalla. Y en el horizonte, alzando su terrible amenaza, hay sombríos pórticos, cuadrantes gigantescos y ciegos, y la inexorable guadaña del Tiempo.

No todos esos países de luz o de sombra están deshabitados. Por ellos ambulan seres angelicales o maléficos, almas humanas dichosas en la irradiación del paraíso, y almas atormentadas que vierten lágrimas de sangre. En ese mundo en que penetra el soñador, mundo de más allá de la muerte, la suprema felicidad o las peores torturas son la suerte de las creaturas humanas, rodeadas de seres sobrenaturales, ángeles o demonios. Algunos de estos seres tienen nombre: el ángel de la Paz, el ángel de la Última Hora, el ángel del Fin, liberan al alma de sus ataduras terrenales; la Muerte, el Enemigo malo, los Gigantes furiosos y —seres más misteriosos aún— los Tres Mudos muestran bruscamente sus rostros de mármol, sus cuencas vacías, sus ademanes amplios e incomprensibles. Otras apariciones, las más espantosas, no tienen nombre; tal ese ser con rostro de cadáver que aplasta creaturas y astros, o el invisible que blande la guadaña del Tiempo.

Una presencia divina aparece con frecuencia en los sueños de angustia y en los sueños venturosos. Después del terror y de las pesadillas, la atmósfera se ilumina en torno a personajes resplandecientes: el Niño Jesús, Cristo y su Santa Madre, la Virgen de ojos azules cuyo rostro es tan bello, que al contemplarlo el soñador se despierta. Y el propio Dios, sin forma ni figura, "pasa por encima de la pradera, muy en alto, en las lejanas tinieblas". Se reconoce su cercanía por un signo inmaterial, por una paz inefable que se difunde de pronto a través del país de los sueños. "Se

levanta de un trono de soles, pasa bajo la apariencia del soplo infinito e invisible del céfiro: y las espigas tiernas, los bosques, las flores, todo tiembla en el silencio."

Y no hay peor pesadilla que la de la ausencia de Dios, ni más trágico horror que el de Cristo muerto, al percibir que el cielo está vacío.

Los sentimientos que experimenta el soñador corresponden a esos dos aspectos del país desconocido: felicidad extrema y extremo terror. La felicidad suscita ciertas sensaciones eufóricas, siempre las mismas: Maria Wuz y Victor, como los bienaventurados de "Las últimas campanadas", vuelan sobre nubes. Ebrios de luz, otros personajes recorren el infinito en todas direcciones. Pero no hay delicia más exquisita que mecerse muellemente en las corolas de las flores, como Maria Wuz en los pétalos de un lirio, Victor en un océano de cálices abiertos que acaban por confundirse con el cielo, Emmanuel en el centro de un sombrío tulipán. La imaginación de Jean Paul, tan cercana en estos momentos a la de quien inventó los cuentos de hadas, parece vincularse con los recuerdos de infancia, cuya memoria se conserva en *Titán:* tendido en las altas ramas de un manzano, Albano se deja balancear dulcemente por el viento, entre los juegos de las mariposas y los susurros de las abejas.

Su imaginación hacía gigantesco a su árbol, que crecía solo en el universo, como si hubiera sido el árbol de la Vida eterna; sus raíces se hundían en el abismo, las nubes blancas y rosadas suspendidas en las ramas eran sus flores, la luna su fruto, y las estrellitas brillaban como el rocío. Albano descansaba en su cima infinita; un viento de tormenta mecía la copa, del día hacia la noche y de la noche hacia el día.*

* Nada difiere tanto de ese lirismo hecho todo de abandono al infinito cósmico como la misma experiencia infantil interpretada por un poeta que tiene el sentido de las cosas y en quien domina la tendencia a "congregar" el universo, como también a "congregarse" a sí mismo. Conocido es el texto de Claudel (en *Connaissance de l'Est):* "Y me veo otra vez en la más alta horqueta del viejo árbol al viento, niño balanceado entre las manzanas. Desde ahí, como un dios sobre su peana, espectador del teatro del mundo, sumido en profunda consideración, estudio el relieve y la conformación de la tierra, la disposición de los declives y los planos; con el ojo fijo como el de un cuervo, diviso la campiña que se despliega bajo mi atalaya, sigo con la mirada esa ruta que, después de aparecer dos veces sucesivas en la cresta de las colinas, se pierde al fin en el bosque. Nada se me escapa: la dirección de los humos, la calidad de la sombra y de la luz, el progreso de los trabajos agrícolas, ese carro que se menea sobre el camino, los disparos de los cazadores. No me hacen falta periódicos, en los cuales no leo sino lo pasado; lo único que tengo que hacer es subir a esta rama y, más allá del muro, veo ante mí todo el presente. La luna se levanta; vuelvo la cara hacia ella, bañado en esta casa de frutos. Permanezco inmóvil, y de vez en cuando una manzana del árbol cae como un pensamiento grave y maduro."

La felicidad puede ser tan intensa que el hombre desfallezca, como Walt cuando escucha el diálogo de Dios consigo mismo. Pero muy a menudo, también, una nostalgia lancinante invade a las creaturas de los sueños. Dichosas, pero solitarias, aspiran a amar, a encontrar una segunda creatura a la que puedan estrechar, para huir del aislamiento del yo. De uno a otro planeta, a través del espacio, se tienden mutuamente los brazos suplicantes, o, como en el "Sueño del cielo", las almas que llegan a reunirse se confunden y caen en gotas de rocío sobre la tierra. El amor aparece por todas partes; es la puerta de la Eternidad, marca el fin del Tiempo, lugar de los abrazos imposibles. Cuando el Amor reina, ya no hay otra cosa que "felicidad sin medida y jubilosa oración".

Pero no siempre reina, y en las visiones de terror, pobladas de fantasmas viscosos, el miedo es tan formidable que mata a los hombres.

La significación profunda de esos grandes sueños, divididos entre el Amor y el Terror, se impone poco a poco al espíritu. Bajo la forma de angustia intensa, de dulce nostalgia o de serena realización, casi todos ellos expresan las aspiraciones del yo aislado, que sufre su soledad como una ley implacable de la existencia terrestre, pero que siempre acaba por vislumbrar un más allá donde acabará esa soledad. Anhelo de la creatura amante hacia una región donde finalmente el amor sea perfecto; grito del ser, aprisionado en los límites temporales y ansioso de eternidad. El corazón se complace en evocar los orígenes indistintos, la aurora del tiempo, muy cercana todavía a lo que aún no era el tiempo. Ahí encuentra la certidumbre de que el mundo actual, en que estamos emparedados, será un mundo efímero, y se escapa con alegría en el enjambre primitivo de las formas móviles e imprecisas, de las metamorfosis y de los nacimientos. La "gruta resplandeciente del sueño" muestra al alma una luz diversa, en la cual los objetos se convierten a cada instante en lo que todavía no eran. Una magia poética lo transfigura todo en un éxtasis que se intensifica hasta que por último brotan las supremas claridades. Y la muerte cambia de sentido: es ahora el derrumbe de las murallas terrestres y la entrada radiante en el infinito azul, reino de Dios.

Los sueños son delicadas "flores bordadas", leves mariposas que pasan por la vigilia de los hombres; su genio bienhechor resucita las islas afortunadas de la infancia, nos pone ante los ojos un reflejo fugitivo del paraíso perdido, una fuente de luz que

por un instante anula la sombra de esta tierra. Consumación de los tiempos, alivio de las heridas de la vida, puertas abiertas del Edén, muerte de los mundos que se hunden como islas efímeras en el océano de Eternidad: todas esas bienaventuranzas, a las cuales aspira el alma, le son prometidas y prefiguradas por los sueños.

II

¡Qué gran espectáculo es el nacimiento del Ángel en un hombre!

¿Cuáles son las relaciones entre esas grandes ensoñaciones líricas y la vida nocturna de su autor? La pregunta surge espontáneamente, pues todos esos paisajes, esas formas que se cambian unas con otras, esas sensaciones que se funden, tienen los caracteres de los auténticos sueños. Pero, por otra parte, hay en ellos una evidente construcción, y sin llegar nunca a la alegoría, son en parte obra de una voluntad poética que interpreta y conduce el flujo de las imágenes.

Jean Paul anotó muchísimos sueños en sus cuadernos íntimos. Pero ninguno de ellos se puede relacionar directamente, ni por sus detalles, ni siquiera por su tonalidad general, con alguno de los grandes sueños publicados. Observa que nunca ve personas, objetos o países conocidos, sino que las mismas ciudades y las mismas regiones reaparecen sin cesar de una noche a otra. Suele ver el cielo nublado, "de un color gris muy especial"; la impresión de volar por el espacio es frecuente. Cierta vez se presentan ante sus ojos los personajes de una novela por hacer —"¡yo, que nunca veo a los de mis novelas terminadas!"—, y al cargar un fusil para matar a uno de esos seres no siente el menor escrúpulo, pues sabe que esa muerte no es más que un episodio del libro.

Jean Paul no se contentó con observar los sueños que le ofrecía la naturaleza; hizo sistemáticas experiencias sobre la vida onírica y se esforzó a la vez por conservar en ella cierta consciencia y por hacer intervenir su voluntad. Durante el sueño se hacía a cada instante esta pregunta: "¿Es un sueño?" Y, para convencerse, trataba de hacer algún gesto preciso. Luego se ejercitó durante mucho tiempo en tener sueños de la especie que le seducía antes de dormirse; afirma haber llegado —como más tarde Hervey de Saint-Denis— a volar, a ir adonde quería, a expulsar de su horizonte las apariciones desagradables sin despertarse, a prolongar o a acortar el sueño. Y sólo esos "sueños de elección" se parecen verdaderamente a los sueños poéticos.

Cuando hacia el despertar, gracias a mi experiencia psicológica del momento de entregarme al sueño, he vuelto a quedarme voluntariamente dormido, una primera divagación... me da el pensamiento consolador de que sueño. Para convencerme, intento volar; y si lo consigo, ya tengo la certidumbre de estar soñando. Unas veces floto en el aire, y otras asciendo en línea recta, con los brazos batiendo el aire como remos. Ese vuelo es para el cerebro un verdadero baño de éter, voluptuoso y sedante; sólo que el girar rapidísimo de mis brazos de sueño me ocasiona un vértigo y me hace temer una congestión del cerebro. Realmente dichoso, exaltado en mi cuerpo y en mi espíritu, he llegado a elevarme en línea recta por el cielo estrellado, saludando con mis cantos el edificio del universo.

Poseído, en el interior de mi sueño, de la certeza de poder hacerlo todo, escalo, con mis alas extendidas, muros tan altos como el cielo, para ver aparecer de pronto, más allá, un inmenso y suntuoso paisaje; pues (me digo entonces), según las leyes del espíritu y *los deseos del sueño*, la imaginación debe recubrir de montañas y de praderas todo el espacio circundante; y cada vez lo hace así. Subo a las cumbres más altas por puro placer; y aún me acuerdo del gozo inimaginable que experimenté cuando, después de arrojarme al mar desde lo alto de un faro, fuí meciéndome, fundido entre las olas espumeantes, hasta perderme de vista.

Sin embargo, Jean Paul confiesa que estas experiencias de "sueños provocados" no son completamente libres: "No podemos impedir ni conseguir a la fuerza la ascensión de ciertas imágenes desde los tenebrosos abismos del espíritu; a lo sumo, en ciertas circunstancias físicas favorables, somos capaces de hacer aparecer figuras, pero desconocidas, que no se sabe si serán amables o aterradoras."

Es evidente, pues, que los sueños poéticos de Jean Paul no reflejan sino en una débil parte sus verdaderos sueños nocturnos. Los abismos de donde salen las imágenes graciosas o espantables rara vez llegaron a abrírsele durante el dormir, o por lo menos, puesto que siempre soñaba mucho, no fué durante la noche cuando se le revelaron los paisajes oníricos y los sentimientos cuya permanencia nos impresiona tanto en los sueños escritos. ¿De dónde procede, entonces, ese doble movimiento, terror ante el pensamiento de la nada, aspiración al amor, a la unión de los seres, al clima del paraíso?

Dos breves notas del *Diario íntimo* establecen el lazo entre los sueños y la experiencia vivida:

El 18 de febrero de 1818, conté en sueños cómo había tenido en mi infancia, por primera vez, *la consciencia del yo*, en la puerta de mi casa, por la contemplación. Decía: la consciencia viene de golpe.

18 de marzo de 1819. Sueño: en primer término, la historia de aquella noche, en Leipzig, cuando después de una conversación muy seria miré a mi amigo Oerthel; él también me miró y ambos tuvimos *miedo de nuestro*

yo. —Luego le decía yo a Goethe, en los momentos en que se despedía de mí: "Después de la muerte, por lo menos, aprendemos lo que es el yo." Me miró, con los ojos bañados de lágrimas, y sentí el mismo terror que aquella vez en Leipzig.

En efecto, esos dos sueños de su ancianidad resucitan en Jean Paul los acontecimientos interiores más decisivos de su vida, aquellos alrededor de los cuales se orientó todo su esfuerzo de poeta y de hombre. Su autobiografía y lo que puso de sí mismo en la infancia de sus héroes permiten seguir la extraña génesis de sus grandes angustias y del lirismo que fué su respuesta a ellas. En medio de una infancia provinciana, en uno de esos presbiterios sonrientes y graves, apacibles y silenciosos —que tanto abundan en los idilios jean-paulianos— es donde tenemos que imaginarnos el primer acontecimiento interior a que se refiere el sueño del año 1818.

Entregado a sus lecturas casuales y abandonado a la contemplación solitaria de la naturaleza, el niño conoció desde muy temprano la doble llamada de la sensibilidad y del espíritu crítico, que debía mudarse después en un cruel conflicto psicológico. Y entonces ocurre el primer descubrimiento decisivo:

Una mañana, siendo todavía muy niño, estaba yo en el umbral de la casa y miraba a la izquierda, hacia la lumbre, cuando de pronto me vino del cielo, como un relámpago, esta idea que ya nunca me abandonó: *soy un yo.* Mi yo se había visto a sí mismo por la primera vez, y para siempre.

Ese precoz poder de objetivarse, de considerarse como un objeto de meditación metafísica, es, en esos años de ensoñación, un choque cuyas vibraciones no se debilitarían jamás, y que en el período de doloroso desarrollo que siguió inspiraría a Jean Paul una incesante ansiedad, una insaciable sed de certidumbre. Ese relámpago es la primera amenaza de las tempestades futuras, la primera aparición del problema del yo, que muy pronto se convertirá para Jean Paul en ese centro sensible, ese punto crítico alrededor del cual se ordena y se determina el destino espiritual de ciertos seres.

Llegará entonces a evocar melancólicamente la época feliz que precedió al conocimiento, esa infancia

en que no conocía a un solo hombre —ni siquiera al más cercano: a mí mismo—, pero en que los amaba a todos; en que aún no había sido expulsado del paraíso de la infancia, del cual debemos todos salir, y hacia el cual todo regreso nos está vedado por la edad, por la espada centelleante y tajante de la experiencia.

El segundo episodio recordado por el sueño de 1819 se remonta a los años más sombríos de la juventud de Jean Paul. Después de la muerte de su padre se había dirigido a Leipzig para estudiar teología, y había caído en un mundo que lo desilusionó amargamente. Hasta entonces había vivido sólo de sus lecturas y de los impulsos de su sensibilidad; bruscamente se veía frente a profesores en quienes no sentía nada de aquella ternura infinita con que él acostumbraba rodear siempre aun las cosas de la inteligencia.

Pronto abandonó sus estudios, y perseguido por la idea de que su madre y sus hermanos vivían en una miseria igual a la suya se puso a escribir obras satíricas a la manera de los humoristas ingleses; ahogando el lirismo sentimental de su adolescencia, esperaba a la vez vengarse de una humanidad implacable y acudir en ayuda de su familia. Nada es más penoso que sus cartas de esa época, en que alternan las más cándidas esperanzas de éxito y —cuando ya no hay otro remedio— las peticiones de dinero dirigidas "por última vez" a su madre. Llega a caer en tal estado de miseria, que un burgués de las cercanías hace que le prohiban entrar en el jardín, so pretexto de que sus medias rotas y sus andrajosos vestidos lastiman la vista. Asistimos entonces a este extraño fenómeno: Jean Paul, que sería uno de los genios más esencialmente poéticos (si no más puramente poéticos) que han existido, guarda, como poeta, un silencio casi completo durante nueve años consecutivos.

Hasta las cartas que escribe a sus amigos íntimos tienen ese tono secamente irónico que tomaba de los ingleses en sus ensayos humorísticos. Apenas una que otra palabra revela la vida duradera y profundamente enraizada de todo lo que un día debe renacer: evocación de la infancia o frase perdida, como un débil llamado a la evasión.

Arráncate en pensamiento de la tierra que habitas; dejará entonces de parecerte fangosa y se revestirá ante tus ojos de la luminosidad que tiene para un habitante de la luna.

Pero todo lo que duerme en él desde el momento en que nació la consciencia del yo no reaparecerá en plena luz sino a favor de ciertos minutos de terror, en los cuales la contemplación de sí mismo irá acompañada de un angustiado malestar. A veces, en el curso de los años de silencio poético, los acentos de esta antigua melodía trágica se dejan oír, claros y temibles. Tal, por ejemplo, esa velada en que los dos amigos se miraron de pronto,

"espantados por su yo"; o una noche cuyo eco discordante, mezclado con sarcasmo y terror, se conserva en la "oración fúnebre por sí mismo", en *Hesperus:* Jean Paul anotó más tarde los detalles de esa noche del 31 de diciembre, de una tonalidad ya tan hoffmanniana, en que alrededor de la flama pálida de un ponche el poeta y cuatro de sus migos resolvieron repentinamente "verse muertos los unos a los otros".

Fué como si la mano de la Muerte hubiera exprimido la sangre de todas las caras; los labios se volvieron exangües, las manos blancas y alargadas; la habitación fué un subterráneo fúnebre... Bajo la luna, un viento silencioso desgarraba y azotaba las nubes, y en los lugares en que éstas dejaban huecos en el cielo, se divisaban tinieblas que se extendían hasta más allá de los astros. Todo estaba silencioso; el año parecía debatirse, lanzar su último suspiro y hundirse en las tumbas del pasado.

De la misma época data el borrador de un sueño poético, seguramente el primero que Jean Paul intentó componer; lo que en él se expresa es la misma angustia fundamental ante la identidad incierta del yo, el mismo temor del desdoblamiento, la misma sensación inquietante de verse a sí mismo, que con tanta frecuencia reaparecerán en las grandes obras de la madurez y en los sueños.

Ya no sabía lo que era yo. Ya no tenía pensamientos humanos; no estaba triste ni contento. El mundo había desaparecido en el agujero; yo estaba solo. Algo oscuro e informe (pero no sé lo que era, quizá era *yo mismo que así me aparecía)* me impulsaba a escudriñar con la mirada el horizonte: en la tenebrosa nada vi algo semejante a las vibraciones del aire ante los ojos; creí contemplar la propia nada, en sus juegos y en sus combates interiores... Esta aparición me dijo que esas sombras, esos sueños, esas vibraciones eran cosas que se suelen llamar hombres. Veía cómo se confundían y cómo salían unas de otras... Por último, la aparición me mostró, entre esas cosas con aspecto de sueños, una forma que tenía ese mismo aspecto de sueño, y que me dijo: *"Eres tú." Pensé en mi yo, y me eché a temblar de miedo...*

No son éstas, todavía, sino breves iluminaciones interiores, y Jean Paul no llega a encarar aún esas bruscas apariciones de fantasmas. El drama de la consciencia que se inició en la infancia y que toma así, poco a poco, la forma de una obsesión de la muerte no llegará a la crisis decisiva sino gracias a choques repetidos y terribles. El año de 1790 será el de la lucha abierta en el interior de esta alma. De vuelta en su terruño, Jean Paul había compartido de nuevo la existencia difícil de su madre y de sus hermanos menores. Pero la muerte de su amigo Adam von Oer-

thel, más tarde el suicidio del hermano que seguía en edad a Jean Paul —que se arrojó al Saale para que su madre tuviera una boca menos que alimentar—, y por último, en febrero de 1790, la muerte de otro amigo, J. B. Hermann, arrebatado por la tuberculosis, sin recursos ni atenciones, fueron tres descargas eléctricas que repercutieron profundamente en ese corazón de veintisiete años, que desde hacía tanto tiempo era extraño a sí mismo. Otras circunstancias vinieron a activar los fermentos que en él obraban sordamente desde hacía algún tiempo: preceptor en Schwarzenbach, Franconia, donde había vivido de los trece a los dieciséis años, Jean Paul vuelve a encontrarse en el lugar mismo del primer despertar de sus sentimientos. El país familiar le trae a la memoria, con mayor viveza, esa infancia hacia la cual solía ya volverse en sus horas de ansiedad. Más tarde anotó la significación del regreso a la infancia, en uno de esos pasajes en que envuelve con tantos ecos enternecidos toda la precisión de una experiencia.

Si los recuerdos de la infancia son tan seductores, no es por lo que tienen de recuerdos —puesto que los tenemos de todas las épocas de nuestra vida—: su encanto debe provenir de que la mágica oscuridad y la memoria de esos momentos de la niñez en que esperábamos un gozo infinito (ilusión de nuestras fuerzas en su joven plenitud, e ilusión de nuestra inexperiencia) halagan más nuestro sentido del infinito.

Ese *sentido del infinito*, al cual concederá más tarde un lugar privilegiado en el alma humana (pues en su propia alma tenía ese predominio), es el que se despliega en él al contacto de su infancia revivida. Al mismo tiempo, Schwarzenbach lo sumerge de nuevo en el seno de naturaleza, y le hace escuchar en ella la misma lección que tantas veces oirán sus personajes en el curso de sus experiencias y de sus éxtasis. Así, Emmanuel, en una de las más bellas páginas de *Hesperus*, enseñará al ciego Julius cómo descubrir a Dios en el espectáculo del mundo, describiéndoselo con palabras apasionadas. Y así también Gustavo, en *La logia invisible*, conocerá una maravillosa exaltación cuando, al salir del subterráneo en que se ha criado, descubre el esplendor del universo.

Sin embargo, el recuerdo de la muerte de Hermann no lo abandona, y en julio escribe algunas páginas sobre la vida futura. El primer proyecto de *La logia invisible* nace de esas meditaciones sobre la muerte, sobre la infancia, "época en que somos más tiernos", y sobre la naturaleza; la primera gran obra lírica germina al calor de la metamorfosis que se anuncia. El literato va a

ceder su lugar al poeta, al mago: Johann Paul Friedrich Richter va a convertirse en Jean Paul.

En octubre de 1790, añade dos nuevas libretas a los diversos cuadernos que llenaba con notas de lecturas, disertaciones empezadas y juegos de palabras cultivados metódicamente. Una de las libretas se intitula *Poesía*, y la otra es el *Diario*. En él, pocos días después (15 de noviembre), escribe estas líneas en las cuales registra la iluminación que responde al episodio de la consciencia del yo:

Fué la noche más importante de mi vida, pues entonces experimenté el pensamiento de la muerte, con la idea de que para mí no había diferencia alguna entre morir mañana o dentro de treinta años; que todos mis planes, que todo se desvanecería en la muerte, y que debía amar a los pobres humanos, tan rápidamente sumergidos con su harapo de existencia.

Y al día siguiente:

Me recupero ante el pensamiento de que la muerte es el regalo de una vida nueva, y que el inverosímil aniquilamiento es un sueño.

El 25 y el 29 de noviembre, otra observación:

Pensé melancólicamente en la muerte.

Se trata en este caso de algo mucho más vasto que el simple sentimiento del morir: es la experiencia metafísica de la muerte, y desde entonces ese pensamiento será el punto central de toda la actitud de Jean Paul. Lentamente, a través de esos meses de 1790, sus meditaciones lo condujeron, del plano sentimental en que había resentido al principio la pérdida de sus amigos, a la percepción de la angustia esencial. Él mismo señaló ese tránsito en una nota más tardía, en la cual describe con mayor precisión el acontecimiento del 15 de noviembre:

Esa noche me abrí paso hasta mi lecho de muerte a través de treinta años; me vi con esa mano floja que tienen los cadáveres, con el rostro demacrado de los enfermos, los ojos vidriosos, y escuché los discursos delirantes que pronunciaré en el combate de mi última noche. Seguramente vendrás tú, sueño supremo, y puesto que es una certidumbre..., me despido ahora de la tierra y de su cielo; mientras no esté enterrado profundamente bajo las pisadas de los hombres, mi corazón puede latir con alegría junto a un corazón amado, y mis sentidos, antes de quedar encerrados entre seis tablas, pueden saborear los placeres que les son concedidos durante este breve camino que va de la cuna a la sepultura: pero a nada concedo ya importancia. Y a vosotros, mis semejantes, quiero amaros más, daros más alegrías. ¿Cómo tendría ánimos para atormentaros en esos dos tristes días

de diciembre que son toda vuestra vida, pobres imágenes pálidas, color de tierra?

El acontecimiento del 15 de noviembre —"deseo a todo el mundo un 15 de noviembre"— abrió para Jean Paul el mundo de lo sobrenatural y de las consoladoras certidumbres. Y ahí encuentra la solución a sus ansiedades de siempre: al espanto y al asombro que sentía ante sí mismo, al terror de asomarse a su interior y de descubrirse solitario, infinitamente abandonado, insondable abismo ante sus propios ojos, y al mismo tiempo miserable cosa encerrada en estrechos límites, a todo ese horror mal disfrazado durante muchos años, viene a responder por fin la experiencia luminosa. Por haber encarado el pensamiento de la muerte y haberlo superado, Jean Paul se orientará desde entonces, en cada uno de sus pasos, lo mismo en su poesía que en su vida, hacia una promesa eterna. Transfigurado a su vez por haberse atrevido a ir hasta el extremo del temor, verá el mundo transfigurado, y su arte, en su culminación, expresará esa metamorfosis. Jean Paul no fué capaz de ver, de describir el mundo exterior en toda su magnificencia, sino desde el día en que "se despidió de él", y en que aprendió a considerarlo como simple lenguaje, como simple manifestación de otra realidad.

Los "altos hombres", los "hombres del domingo" que pueblan las novelas de Jean Paul son aquellos que, como él mismo, han llegado a considerar la muerte como el nacimiento a un mundo superior, y que, animados por esa certidumbre, pueden responder a los momentos de angustia o de recaída con exaltaciones líricas: entonces celebran la belleza de una tierra en que por todas partes se transparenta la presencia de la luz prometida. A raíz del año decisivo, en una fiebre poética extraordinaria, el genio de Jean Paul, por fin liberado, creará esa novelas únicas, *La logia invisible*, *Hesperus*, *Siebenkaes*, en las cuales brotarán, con toda la potencia explosiva de una fuerza contenida durante mucho tiempo, tantos himnos en honor de ese mundo que acaba de descubrir en sí mismo. Sin embargo, los idilios de *Maria Wuz* y de *Quintus Fixlein* cantarán la humildad de las existencias modestas e ingenuas, con la frescura de una reconciliación. La época de *Titán* constituirá una interrupción: Jean Paul tratará entonces de establecer en sí mismo, a través de sus éxtasis, una actitud más humana, más terrestre, que amalgame el mundo de las grandes efusiones con el de los idilios. Menos confiado en el éxtasis, parece también menos favorecido por su imaginación, de la cual había usado tan pródigamente.

En todas estas obras, los sueños tienen una significación esencial: por medio de ellos, sobre todo, se opera la transfiguración del mundo, la irrupción de la claridad después de la visión de las tinieblas. El doble aspecto de la geografía onírica, que hemos descrito, corresponde así, antes que a una doble y constante coloración de los sueños nocturnos del poeta, a esa alternancia de los más profundos terrores y de las más espléndidas embriagueces que gobierna toda su vida. Entre la vida profunda de Jean Paul y la forma del sueño, que a menudo escogerá para traducir los secretos de su alma, existe un lazo tan estrecho, que el 15 de noviembre determinará el nacimiento de los primeros grandes sueños poéticos. Espontáneamente, la certidumbre recién conquistada adopta esta forma del sueño lírico; a través de esas vastas evasiones trata Jean Paul de pintar a la vez sus terrores de antaño y su confianza actual. La transfiguración de la realidad, que es el rasgo distintivo de su genio, tiene así sus raíces en lo más hondo de su drama personal; por su sola forma, su arte de imágenes y de símbolos es una afirmación apasionada en respuesta a su interrogación metafísica.

Pero si los sueños poéticos de Jean Paul no nacieron directamente de sus sueños nocturnos, y si expresan siempre algo que vivía en él, algo íntimamente ligado a su razón de ser, ¿de qué manera llegó a ellos? ¿Los habrá escrito en momentos privilegiados? ¿Habrá conservado en ellos ciertos elementos de alucinaciones espontáneas o provocadas? ¿Por medio de qué técnica o de qué ascesis particular les dió vida?

Hay muchos y muy precisos documentos que permiten conocer el método seguido por Jean Paul para provocar estas visiones. Imitando su ejemplo, las muchachas de la pequeña ciudad de Hof que constituían su "academia de amor" se habían puesto a escribir también sus sueños más importantes, y el activo intercambio de esas páginas nocturnas ocupa un lugar prominente en la correspondencia que se entabla casi cotidianamente, de una calle a otra, en un tono muy parecido al de las novelas jean-paulianas. El joven poeta solía mostrar a su fiel amigo Christian Otto todas las cartas que recibía, y al enviarle un día el sueño de una de las muchachas, añadía: "Debes saber que es un sueño auténtico; está infinitamente bien transpuesto *(nachgeträumt)*." Es, pues, probable que cierto número de los sueños de Jean Paul sean elaboración poética de sueños reales. Y es evidente que todos ellos se escribieron en un estado de extrema exaltación. Son los éxtasis de un soñador despierto, pero que tenía del mundo de

los sueños un conocimiento demasiado profundo, una experiencia demasiado vivida, para no tomar de las imágenes nocturnas por lo menos sus paisajes y ciertas formas de simbolismo. El sueño con que finaliza *La logia invisible* se escribió, según una carta dirigida a C. Ph. Moritz, en una hora como el autor no esperaba encontrar otra, y "en un estado cercano al desfallecimiento".

Sabemos, por otra parte, que Jean Paul se servía de toda clase de estimulantes, como el alcohol y el café, para provocar sus alucinaciones. Y recurría sobre todo a la música para transportarse a un mundo nuevo. Los testimonios de Spazier y de Varnhagen von Ense concuerdan en este punto: Jean Paul "se sentaba al piano, improvisaba con toda libertad, se abandonaba enteramente a las impresiones del momento y anotaba al mismo tiempo sus imágenes, según una dirección preconcebida, es cierto, pero con tal libertad, que muchas veces esa dirección se transformaba". Parece que esta indicación es exacta, y es fácil imaginar a Jean Paul imponiendo una significación general, un pensamiento central al flujo de las imágenes cuyo libre nacimiento respetaba cuando más tarde se inspiraba dentro del ambiente creado por la música.

Y no podemos menos de admirar la intuición de Novalis, más verídico, sin duda, de lo que él creía, cuando caracterizaba el arte de Jean Paul con estas palabras: "Pone en poesía improvisaciones musicales." Los grandes sueños conservan ciertamente la huella de esta génesis: en ellos se reconocen los caracteres oníricos, el misterio, la facultad de metamorfosis, la intensidad de las sensaciones, de las angustias y de las euforias; en ellos se ve esa "dirección" impuesta por el espíritu del autor y por sus preocupaciones, siempre las mismas: terror ante el pensamiento de los espacios desiertos, aspiración hacia el amor, intuición reconfortante de la vida futura; en ellos se siente, por último, esa fluidez en la composición y en el estilo, ese halo que proviene del hecho de que todas las cosas son ahí imagen, símbolo o alusión, esa calidad musical que hace de Jean Paul el iniciador inigualable de la poesía romántica. Esos sueños no difieren entre sí más que por el hilo conductor que se tiende a través del paisaje invariable. Y cualquiera que sea el matiz, la expresión es siempre la misma, en parte concertada, en parte inspirada, de ese centro sensible de la naturaleza de Jean Paul, que se le reveló a sí mismo en el dolor, ante el pensamiento de la muerte; el motivo de la dolorosa separación de los humanos, el del tranquilizador vuelo hacia el Infinito, el de la muerte de los amigos, recurren bajo mil vestiduras, revelando las raíces personales de la visión.

Poseemos, por otra parte, varias versiones de ciertos sueños, cuyas transformaciones podemos seguir de cerca. De manera particular, el más antiguo de los grandes sueños cósmicos y religiosos, ese Sueño de Cristo muerto, que tendría un eco infinito en el romanticismo francés y que continuaría sus metamorfosis de Nerval a Hugo, se nos ha transmitido bajo varias formas muy diferentes. Un primer borrador, fechado el 3 de agosto de 1789 (es decir, en la época sombría que preparó la exaltación de 1790), conserva indudablemente en sus primeras líneas la visión original, sueño en vigilia o fantasmagoría dentro del dormir, no se sabe:

De noche, oí cómo el espíritu predicaba en la iglesia sobre la vanidad de todas las cosas. Vi ahí a un amigo —cómo eran los buenos y los malos—, una mano se abría y se cerraba en el aire para atrapar a los malos. En el muro, la rueda del tiempo en movimiento. —Temblaba un esqueleto (o si no esto: los muertos descubiertos, los buenos durmiendo, con sueños celestiales, los malos despiertos).

Más tarde Jean Paul puso a ese fragmento de su diario —en cuyo final parece buscar ya detalles impresionantes para la elaboración del párrafo— un título: "Imagen del ateísmo. Dios no existe." La anotación inmediata sobre el terror de la muerte (el suicidio del hermano de Jean Paul data de algunos meses) va a servir de punto de partida para múltiples variantes. Una versión más desarrollada tentalea todavía:

Me despertaba y creía en Dios (feliz, me ponía a orar). A lo lejos, un caos se hincha, y alternativamente nace y muere. Felices mortales que creéis que hay un tiempo y que en él estáis: sólo hay una Eternidad que os está rumiando... ¡Oh, dadnos vuestro Dios! ¿Adónde vas tú, sol, con tus planetas? A lo largo de tu curso, no hallarás ningún Dios. —La existencia no es sino un espejo cóncavo que proyecta en el aire hombres inconsistentes y flotantes, — parecidos a las imágenes de la linterna mágica: pequeñitos, son claros y vigorosos, pero al agrandarse se esfuman. — La naturaleza suspira, y la vida de un hombre no es sino el eco de ese suspiro... Los vivos son como esos muertos que parecen vivir todavía: cuando la Muerte les toca la mano, se la arranca; los muertos se toman de la mano, y cada vez que lo hacen la mano de uno se queda en la del otro... Se cierran los ojos de los muertos, pero se abren de nuevo, y sus párpados caen en putrefacción. — Dios pintado como un ojo resplandeciente, ahora no es más que una órbita negra y cavernosa...

Este segundo borrador, que debe datar de principios de 1790, nos muestra a Jean Paul en búsqueda de imágenes a cual más aterradoras; algunas tienen un origen libresco, y, como siempre, los cuadernos en que desde su juventud anotaba Jean Paul cuanto le llamaba la atención en sus lecturas nos prestan una valiosa

ayuda. Muertos que han sido desecados por los vientos del desierto y cuyos miembros se desprenden figuran en un cuaderno del año 1786.

En el verano de 1790, Jean Paul vuelve a su visión del ateísmo y enmarca las imágenes en una moraleja que subraya su alcance. Podemos imaginar que en ese momento, después de revisar sus notas y de penetrarse de su espíritu, recurrió a uno de sus medios habituales —alcohol, café o improvisación musical— para facilitar el hervidero de imágenes alrededor de una idea preconcebida. Dos distintos borradores —uno de ellos enviado a Herder en julio de 1790— conservan, con variantes, esta penúltima etapa del "Sueño de Jean Paul", que en ese momento lleva el título de *Lamentación de Shakespeare muerto, anunciando a unos oyentes muertos, en la iglesia, que no hay Dios*. El narrador sueña que se despierta en un cementerio: las tumbas están abiertas, unas sombras vagan sobre los muros; en el interior de la iglesia, dos notas discordantes tratan en vano de fundirse en un acorde. Cerca del altar resuena una voz cavernosa que se dirige a una asamblea de fantasmas, ante las tumbas abiertas donde se ven cadáveres sin ojos. El cuadrante de la Eternidad, sin cifras ni agujas, gira en el vacío. De pronto Shakespeare comienza a hablar: "Asistimos a los funerales nocturnos, silenciosos, de la Naturaleza, que se ha suicidado... que clava sobre nosotros sus órbitas como cavernas vacías, negras, inmensas..." Evoca la carrera desatinada de los astros en el cielo sin Dios, los cadáveres cuyos ojos vuelven a abrirse sobre la ausencia eterna, el caos encrespado, y el hombre, imagen proyectada por un espejo cóncavo. Y termina con estas palabras de horror:

> ¿No veis, oh muertos, ese montoncito de cenizas inmóviles en el altar, quiero decir, lo que queda de Jesucristo descompuesto?

Pero a esta visión de espanto, donde se reconocen las imágenes de antes, sucede el despertar que le da su sentido:

> Me sentí dichoso de poder dirigir una plegaria a Dios. Pero a través de las flores, los destellos de su sol parecían más rojos, la luna se elevaba sobre la púrpura del ocaso y toda la naturaleza vibraba apaciblemente, como una remota campana de la tarde.

No fué este sueño de Shakespeare el que publicó Jean Paul. Seis años después daba en *Siebenkaes* un texto refundido, donde el poeta inglés está reemplazado por Cristo, y la ausencia de Dios se hace infinitamente más atroz, puesto que la proclama el Sal-

vador, el cual, errante después de su muerte a través de los espacios, no ha encontrado más que el vacío y el caos. Nuevas imágenes, como la de la serpiente que rodea al universo con sus gigantescos anillos para triturarlo, acentúan aún más el terror de la pesadilla; pero también el despertar se hace más dulcemente musical.

Cuando me levanté, el sol brillaba muy bajo tras los trigales y arrojaba el apacible reflejo de sus rayos rojos sobre la luna que ascendía muy pequeña por el levante, sin aurora; entre el cielo y la tierra, un mundo feliz y perecedero extendía sus cortas alas y vivía, como yo, ante el Padre eterno. De toda la naturaleza, a mi alrededor, manaban sonidos de paz, como distantes campanas de vísperas.

Las metamorfosis sufridas por esa gran visión muestran muy bien cuál es el verdadero carácter de lo que Jean Paul llama sus "sueños": esa visión, que por su fecha misma se conecta con el acontecimiento interior de 1790, expresa la significación metafísica de éste. Quizá Jean Paul se haya servido para ello de una imagen inicial que se le apareció en el curso de una noche, como lo dice al enviar su manuscrito a un amigo: "La primera concepción de este fragmento pareció aterradora a mi alma, y la escribí temblando." Pero después sigue una etapa de trabajo, en que interviene una parte considerable de elaboración consciente, al lado de un abandono —sabia, metódicamente obtenido— a los dictados del inconsciente.

Lo que Jean Paul llama sus "sueños" son, en efecto, escenas brotadas de las mismas regiones en que se nutre la fantasía nocturna, de esos estratos de imágenes enclavados en nosotros y que tienen siempre alguna relación con nuestras preocupaciones, nuestras angustias y nuestras esperanzas metafísicas. En esas profundidades es donde estamos en contacto más estrecho con nuestra *existencia*, o con la porción de nuestra existencia que no es superficial.

El sueño y la poesía, tal como la comprende y la practica Jean Paul, nos ponen ante los ojos los mitos en que se formula aquello que de otro modo no puede formularse, pero que es el centro vivo de nuestro ser. Todo el simbolismo jean-pauliano es una incesante alusión a esta realidad interior de las supremas angustias y de las afirmaciones esenciales. Y así se explica esa libertad que le permite intervenir en sus sueños sin estropearlos, cambiar sus símbolos y su orden sin peligro de introducir en ellos una fría alegoría: Jean Paul siempre elige entre una rara riqueza de imágenes, todas las cuales tienen para él una profunda inten-

sidad afectiva. Así, después de acariciar durante mucho tiempo la idea de escribir un sueño del Infierno, en que una vez más se expresaría su terror de la nada, puede transformar ese sueño, y las imágenes acumuladas con ese objeto, en un sueño "del campo de batalla": un mismo terror adoptaba en su imaginación dos caras distintas: tormentos infernales y sanguinaria carnicería.

Sin embargo, uno solo de los grandes sueños llega a tener una calidad verdaderamente "órfica", y es el sueño de Walt en los *Flegeljahre;* todas sus apariciones y sus cambiantes escenarios son intraducibles a otro lenguaje; fácil es adivinar cómo esos paisajes y esos seres han brotado de las mismas regiones en que se engendraron los demás sueños de Jean Paul. Pero, quizá por haber sido particularmente propicio el momento en que lo escribió, su imaginación soltó muy pronto el hilo conductor para abandonarse, más aún de lo que solía, al puro dictado del automatismo. El cadáver de Venus navegando en un río en pleno caos, el Enemigo malo vestido de ondas verdes y de blanca espuma y dando aletazos mortíferos, los Tres Mudos y el "Mudo Primero que se cuenta a sí mismo el más antiguo de los *Märchen*", el descubrimiento, a través de una pared de vidrio, del "Verdadero País", donde reina el amor entre las flores y los niños..., todo en ese sueño es particularmente misterioso y verídico.

Por lo demás, los *Flegeljahre* ocupan un lugar privilegiado en la obra de Jean Paul: las grandes exaltaciones son aquí más raras que en las novelas anteriores, pero la luz, en lugar de irrumpir por intervalos, cegadora, parece difundirse por todas las páginas del relato. La poesía adopta, para derramarse, la forma del "polímetro", pequeño poema en prosa inventado por el héroe, y que contrasta con los grandes torrentes de lirismo de *Hesperus*. Hasta el propio sueño parece penetrado de una nueva dulzura y de un delicado misterio.

Figuras veladas pasaban ante mí, preguntándome por qué no lloraba, por qué no palidecía. Una a una venían a dirigirme la misma pregunta. Me llenaba de terror la idea de que se quitaran sus velos y me hicieran ver su monstruosidad. Entonces descendieron del cielo tres niños de cera, bellos como esculturas; me miraban afectuosamente y me saludaban. "Dadme vuestras manecitas blancas y llevadme al cielo", les dije. Ellos lo hicieron así; pero les arranqué los brazos del pecho, cayeron muertos. Y cuando ya me estaba despertando, vi a los lejos un sombrío cortejo fúnebre que caminaba de rodillas.

Soñé que estaba envuelto en polvo. ¿Qué polvo? ¿Polvo de muertos, polvo de los caminos? Cuando desperté, vi que era polen, y los árboles lejanos ya expandían sus simientes.

Y Walt, el héroe, expresa bien lo que hay de particular en la felicidad velada que baña su historia:

Era dichoso, sin saber exactamente cómo ni por qué; la llama de su antorcha subía, derecha, en el mundo agitado muy poco antes por los vientos, y ningún soplo venía a inclinarla. Ni siquiera hizo un polímetro, para no tener que obedecer las exigencias del ritmo: *le parecía como si a él mismo lo hubiesen puesto en poesía, y se plegaba fácilmente al ritmo de otro poeta inspirado.*

Tal es el clima favorito de Jean Paul: aquel en que, más alejado ya de los grandes huracanes interiores de antes, puede dejarse mecer dulcemente por su propia poesía secreta, acorde con la poesía ambiente. El idilio, que hablaba de la bondad acogedora de la tierra y de sus ocultos rincones, se une aquí con las grandes certidumbres de los éxtasis, y lo que domina entonces en Jean Paul es la ternura. Ternura de alguien que ve la tierra desde lo alto de las cimas adonde lo ha transportado su exaltación, y que la descubre como algo adorable en esa luz recién creada. Ternura que, después de los grandes viajes por los espacios, se detiene en los animales, en las hierbas más menudas, en los menores escondrijos; que quisiera acurrucarse en todos los exiguos nidos de los pájaros y de las ardillas, danzar entre los átomos, a la luz del sol, y dormir, con las aldeas, en la paz de un mediodía dominical. Ternura generosa que crea la primavera en pleno invierno, que imagina los colores resplandecientes, los perfumes embriagadores de una Italia de ensueño adonde el poeta nunca fué en realidad; más generosa aún, puesto que llega a transformar los severos valles de Franconia en esos paisajes floridos donde se escucha el canto bendito de las estaciones.

En las novelas de Jean Paul, el sueño está en todas partes; una nostalgia del paraíso se lo hace entrever lo mismo en los jardines rococós llenos de surtidores, de rocas y de laberintos, que en las noches estrelladas bajo las cuales sus personajes hablan de la muerte, de la vida y de Dios. Todo es metamorfoseado sin cesar por el sentimiento, por la imagen, por exaltaciones, por magias verbales, y nunca se ha mostrado más hermosa la tierra que cuando la canta este poeta que de tal modo sabía evadirse de ella.

Ningún romántico igualará la música que Jean Paul llegó a sacar de su lengua; a ninguno de ellos le fué otorgado ese extraordinario don de ternura con ese maravilloso instrumento poético. Pero Jean Paul será para ellos un gran ejemplo; irán más lejos que él en el afán de magia, en la experiencia concertada, en la teoría poética y en la consciencia clara de la esencia de la poe-

sía, pero podrán hacerlo justamente porque no serán tan naturalmente poetas, tan espontáneamente creadores. Hablarán de transfigurarlo todo, de fundir el sueño con la vigilia, de cambiar el mundo en poesía y de penetrar los secretos de la noche; pero no dejarán una sola obra en que la transfiguración universal esté realizada como lo fué por Jean Paul.

III

Nada me ha conmovido más que el señor Jean Paul.

JEAN PAUL

Jean Paul formuló una psicología y una estética del sueño que, a su vez, tuvieron eco en las teorías románticas. Porque aquel a quien los románticos franceses, sin otra base que el "Sueño" —incompletamente traducido por Madame de Staël—, consideraron como un visionario delirante, fué también un observador preciso y paciente, un psicólogo de gran delicadeza y un introspectivo a quien ayudó la ausencia de todo sistema preconcebido. Sin embargo, sus observaciones sobre la vida de los sueños, llenas de atisbos adivinatorios, están siempre orientadas hacia la estética; fiel, también en esto, a su experiencia personal, no recurre al análisis de los fenómenos psíquicos sino en la medida en que puede ilustrar de ese modo los misteriosos orígenes de las creaciones del genio. Los tres ensayos que consagró a este tema —*La magia natural de la imaginación* (1795), *Sobre el sueño* (1798) y *Ojeada sobre el mundo de los sueños* (1831)— son a la vez el fruto de observaciones metódicas y de las primeras reflexiones del poeta sobre su propio genio. Si intenta ahondar en el conocimiento de los sucesos del dormir, es para examinar más de cerca la analogía que establece entre sueño y poesía.

Jean Paul conoce bien la relación que existe entre nuestros sueños y nuestras inclinaciones inconscientes; no ignora que muy a menudo las imágenes oníricas traicionan lo que nuestra personalidad construída, nuestra "moral adquirida", prefiere dejar en la sombra.

El fondo de religión o de negación que hemos traído con nosotros al nacer, o, en otras palabras, el vasto reino frecuentado por nuestros instintos y nuestras inclinaciones, sube a la superficie en la duodécima hora del sueño, y, en una encarnación más pesada, se nos muestra... El sueño arroja aterradoras luces en las profundidades de los establos de Augías y de Epicuro que en nosotros existen; por la noche vemos vagar libremente los topos salvajes y los lobos que la razón diurna tenía encadenados.

Pero Jean Paul no se detiene sino muy de pasada en este aspecto tenebroso de los sueños, y pronto vuelve a su claridad, a su ligereza, a su increíble paraíso. No es de los que se complacen en los fangos de Augías, aunque tampoco de los que hacen como si no existieran. Los abismos del inconsciente le parecen menos dignos de atención que esos tesoros y esas revelaciones. Y ama el sueño por lo que tiene de poético.

A este respecto, el primero de los tres ensayos es el más revelador; data de los años que siguieron a la irrupción del gran lirismo jean-pauliano, y conserva la huella del estupor que el despertar a la poesía provocó en ese hombre de treinta años. Sus grandes novelas, tan mal construídas, le permitieron seguir en sí mismo la labor espontánea de la imaginación que transmutaba los objetos en símbolos, en signos inteligibles de sus nuevas esperanzas y de sus recientes éxtasis.

Y Jean Paul celebra esas regiones en que el mundo no es enteramente el mundo:

> El sueño es el valle de Tempe, la patria de la imaginación; los conciertos que se escuchan en esa Arcadia crepuscular, los Campos Elisios que la recubren, las celestiales apariciones que la habitan, no toleran comparación con nada de lo que da la tierra; muchas veces me he dicho esto: puesto que el hombre se despierta de tan hermosos sueños, de los de la juventud, de la esperanza, de la felicidad, del amor, ¡ah!, ¡ojalá permaneciera más tiempo entre los sueños nocturnos, pues entonces le serían dadas todas esas cosas!

Jean Paul apenas distingue los sueños nocturnos de las ensoñaciones que buscamos en la poesía o en la música. El poeta se asemeja al genio de los sueños porque, al igual que él, recrea el mundo para hacer que en él aparezcan las secretas melodías de lo sobrenatural. Y el subjetivismo romántico se anuncia en líneas como éstas, tan cercanas a Novalis:

> ¡Ah! Sólo dentro de nosotros mismos percibimos la verdadera harmonía de las esferas, y el genio de nuestro corazón no nos enseña esas harmonías sino como se hace con los pájaros: oscureciendo nuestra jaula terrestre.

Otra cosa que Jean Paul tiene en común con los románticos es esa libertad con que en las escenificaciones oníricas el espíritu crea personajes y diálogos. *El sueño es poesía involuntaria*, y el soñador pone en boca de los personajes de su drama palabras que los pintan en su naturaleza profunda. Es un verdadero Shakespeare interior.

Y en un brusco relámpago, en el cual reconocemos su experiencia de gran creador, Jean Paul define el acontecimiento de la creación poética con una claridad digna de Rimbaud:

Al escribir, el verdadero poeta no es dueño de sus personajes: simplemente los escucha; es decir, que no compone el diálogo cosiendo las réplicas unas con otras según una estilística del alma que hubiera aprendido dificultosamente, sino que, como en el sueño, los mira obrar, completamente vivos, y *los escucha*... Es natural que las comparsas de nuestros sueños nos sorprendan con respuestas que sin embargo nosotros les hemos inspirado; también en el estado de vigilia, cada idea brota como una chispa, y sin embargo, la atribuímos a nuestro esfuerzo. Pero en sueños carecemos de la consciencia del esfuerzo; tenemos que referir la idea a la persona que se nos aparece y a quien atribuimos ese esfuerzo.

Este pasaje, tan cargado de hondo sentido, anuncia ya la teoría de la inspiración que prevalecerá durante la segunda generación romántica. En la poesía, como en el sueño, la belleza, la imagen reveladora, no es obra nuestra, no pertenece al plano de la elaboración consciente. El poeta y el soñador son pasivos: escuchan el lenguaje de una voz interna y, sin embargo, ajena, que se eleva desde sus profundidades, sin que ellos puedan hacer otra cosa que recibirla como el eco de un discurso divino.

Tanto en lo bello como en lo horrendo, el sueño crea mucho más allá de sus experiencias, mucho más allá de la armazón de éstas; nos da a la vez el cielo, el infierno y la tierra.

El sueño, pues, sobrepasa en todos sentidos los datos del estado de vigilia; si por sus símbolos está en estrecha relación con los acontecimientos más personales, nos pone en comunicación a la vez con todo aquello que, enraizado en nosotros mismos, es más que individual: nos lleva hasta esas simas interiores en las cuales, despojados por fin de nuestras particularidades, no somos más que la creatura frente a su destino, frente a su suerte terrenal, cuya plena significación sólo resplandece cuando el sueño se prolonga hacia la luz celestial y hacia las tinieblas infernales.

Jean Paul abrió el camino al romanticismo: se podrá "clasificarlo" entre los verdaderos románticos o aislarlo de ellos —tarea de los historiadores de la literatura, para la cual sólo tendrán que dar primero las definiciones necesarias. Lo indudable —y lo único que importa— es que fué el primero que percibió afinidades profundas entre su conocimiento de los sueños y su experiencia estética. El drama de la consciencia, tal como se le había impuesto, lo llevó irresistiblemente a esa transfiguración del universo

que constituye el esplendor de cada una de sus obras. Se dedicó a disolver en un gran torrente de música todas las experiencias exteriores e interiores, porque necesitaba bañarse continuamente en el río de los éxtasis, de las embriagueces, de las imágenes. Y por estar dotado de un genio musical extraordinario, porque como persona sabía escuchar espontáneamente las voces de las profundidades, fué un verdadero soberano de la "magia natural".

Cada uno de los que vendrán en pos de él caminará por vías diferentes hacia las mismas playas. Los diversos dramas del conocimiento no se repiten nunca; el brotar de la poesía es siempre único. Pero hay por lo menos una cosa que distingue de Jean Paul a todos los poetas de la generación siguiente: la magia, en éstos, no es ya "natural"; es el propósito deliberado, el método de hombres que conocen la recompensa de las embriagueces y de las exaltaciones, pero que conservan, todos ellos, un alto grado de consciencia. Nunca recuperarán la ternura, ni sabrán ya lo que es el fasto de las imágenes superabundantes, la irreemplazable significación que lleva en sí un minuto de total deslumbramiento.

Perseguido por la idea de lo "doble" y por la obsesión de su dualismo, Jean Paul se salva de ella por completo en el instante del sueño, y ni siquiera ese dualismo es nunca en él lo que será en todos sus sucesores: la perpetua coexistencia de un yo que vive y sueña y de otro yo que asiste como espectador crítico a la vida y al sueño.

Jean Paul amó el sueño, más que por ninguna otra razón, porque lo transportaba a las regiones de la infancia; el retorno a la ingenuidad estupefacta de la primera edad fué siempre su respuesta preferida a las ansiedades del hombre maduro. El instante en que nació a la consciencia fué para él la entrada en la esfera del dualismo, donde existe la amenaza de la muerte. Pero, amante de la unidad y de la inocencia, lamentando el tiempo en que el mundo era infinito, cultivó todos los medios que permiten restituir horizontes sin límites, iluminados por una luz pura.

La edad de oro está en el pasado, y toda la magia jean-pauliana se empeña en hacer revivir ese paraíso sobre la tierra; nada hay todavía aquí que anuncie la ambición prometeica de los "románticos" y de los "poetas malditos", su afán de conquistar para la humanidad poderes nuevos y soberanos. Porque a cada instante recreaba literalmente el mundo que lo rodeaba, Jean Paul nunca trató de hallar un método de conquista; necesitaba un clima an-

gélico, y había recibido el don de suscitar ese clima. Por eso podía decir, con un humorismo muy profundo:

Nada me ha conmovido más que el señor Jean Paul. Se ha sentado a su mesa, y con sus libros me ha corrompido y transformado. Ahora, me inflamo por mí solo.

BIBLIOGRAFÍA

JEAN PAUL, [*Sämtliche Werke*, 1826-1828].—[*Literarischer Nachlass*, 1836-1838].—*Titan*, trad. francesa de Chasles (1830-1834).—*Quintus Fixlein*, trad. francesa de Hella y Bournac (1925).—*Hespérus*, trad. francesa de Béguin (1930).—*Le jubilé*, trad. francesa de Béguin (1930).—*Choix de rêves*, trad. francesa de Béguin (1932).—*Maria Wuz*, trad. francesa de Bianquis (1932).

XI

LA ESTRELLA MATUTINA

La ceniza de las rosas terrestres es la gleba natal de las rosas celestes. ¿Acaso nuestra estrella vespertina no es la Estrella matutina *de los antípodas?*

NOVALIS

I

El famoso sueño de la "flor azul" con que Novalis inicia su novela *Heinrich von Ofterdingen* está compuesto de elementos y de imágenes que lo acercan mucho a los grandes sueños jean-paulianos; en él encontramos más o menos la misma rara geografía: grietas en las rocas, torrentes que los personajes remontan sin dificultad, luz inmaterial que se difunde por todas partes e invade al espectador de insólito bienestar. Y, sin embargo, ¡qué distinto es todo! Pese a las visiones rápidas y cambiantes del principio, todo el sueño es más lógico, más próximo a la alegoría que las visiones de Jean Paul. La lengua misma de Novalis, más dura y tajante, no crea ese vértigo de sensaciones en que cae sin cesar el éxtasis de Jean Paul; las sensaciones son claras, sin esa perpetua difusión y esa confusión que llegaban a suscitar una harmonía enteramente musical. Las imágenes no se persiguen, no se destruyen entre sí por su propia superabundancia, sin dejar otra realidad que la de los espacios infinitos; el movimiento es diametralmente opuesto a esa evanescencia y a esa expansión. La visión se contrae, abandona los horizontes y sus resplandores para concentrarse en la contemplación de la Flor, precisa y simbólica. Además, el sueño está penetrado de un erotismo especial, mezclado de espiritualidad: el paraíso de Novalis no se alcanza tras el terror y la salida de los abismos insondables, ni siguiendo el curso de las vías lácteas, de las nebulosas y de los innumerables soles. Los soplos espirituales esparcen aquí algo sagrado y puro, a lo cual se une, extrañamente etérea, la voluptuosidad de las ondas femeninas y la aparición de un rostro infantil.

A medida que se lee la novela, la significación de ese sueño y de la atmósfera onírica se aleja más de todo parecido con Jean Paul. En primer lugar, la visión desempeña en el conjunto de la obra un papel muy distinto que en *La logia invisible* o en *Hesperus*. Más íntimamente ligada a la acción y a la vida de los per-

sonajes, no está ahí únicamente para abrir un registro poético, una brecha hacia el cielo. Lejos de abandonarse a la corriente de imágenes musicales, el poeta dirige el plan de su obra y emplea el sueño conscientemente, con toda lucidez, para guiar los pasos de su héroe.

Estamos más cerca de la tradición popular: no de su espontaneidad y de su ingenuidad, desde luego, sino de su herencia deliberadamente acogida por un escritor que se sirve de ella para fines bien calculados. Las vastas florestas que en el sueño mismo atraviesan los personajes evocan los cuentos alemanes, a los cuales acudirá tan a menudo el romanticismo; pero no es sólo eso: en la economía de la novela, el sentido todo del sueño se ajusta a las antiguas creencias. Cuando Heinrich cuenta el sueño inicial a su padre, éste recuerda haber visto, en otros tiempos, imágenes semejantes; pero lo único que ha hecho es encogerse de hombros: pertenece a la generación racionalista, para la cual los sueños son mentiras.

Por el contrario, Heinrich, en quien la poesía va a abrir muy pronto las alas, cree en la esencia superior de los sueños; él, a diferencia de su padre, no va a pasar por alto la advertencia de la Noche ni a volver sin más preocupación a la vida trivial. Desde ese momento, su existencia ha quedado orientada hacia el país entrevisto, hacia el reino de la flor azul; cree ya que ese paraíso vislumbrado durante su sueño tiene más realidad que el universo habitual. En el curso de sus aventuras escuchará sus voces a través de otros sueños y de otras formas de presentimientos. Lo que hace, al viajar, es perseguir la flor maravillosa; y en Turingia, frente a un amanecer, los horizontes azules, que evocan la aparición, hacen brotar de él "las viejas melodías de su alma".

Los paisajes y los secretos del inconsciente traban sin cesar una extraña relación, hecha de dulzura y de tranquila persuasión. Las lejanías, las vastas llanuras, los amaneceres y los crepúsculos son el ambiente natural que favorece esos nacimientos interiores. Cuando Heinrich y su viejo maestro parten para explorar cavernas subterráneas, es el claro de luna el que crea esa sutil harmonía entre el sueño y el espectáculo visible.

La noche era cálida y clara. La luna derramaba su dulce fulgor sobre las colinas, despertando en todas las creaturas encantadores sueños. Semejante ella misma a un sueño del sol, reinaba sobre el mundo de los sueños, mundo concentrado en sí mismo; llevaba de nuevo a la naturaleza, dividida en fragmentos limitados, a aquellas épocas de los fabulosos orígenes en que cada germen, en el fondo de su sueño solitario y todavía virgen, aspiraba vanamente a realizar la profunda plenitud de su inagotable esencia.

Hay aquí algo más que la correspondencia entre una iluminación exterior y el ambiente psíquico. La luz mística de la luna no es simplemente favorable a una dulce ensoñación: permite a las cosas salir de su orden acostumbrado y reagruparse según un orden más poético, es decir, según una libertad que responde a la libertad del espíritu humano. El universo se remonta a sus orígenes, a los momentos en que aún no se habían fijado las formas y las especies, recupera la indeterminación en que todo está en la etapa de primer devenir; ante ese espectáculo, el espíritu siente el saludable asombro que es el elemento natural de la poesía: todo es nuevo en sí y fuera de sí, todo se asemeja a lo que fué en el primer día de la creación. Como dice uno de los discípulos en Sais:

El hombre, al pensar, cumple de nuevo la función original de su existencia; vuelve a la contemplación creadora, al punto mismo en que nacimiento y conocimiento se encuentran mutuamente ligados de la manera más asombrosa, y a ese precioso instante de la verdadera fruición en que el ser se fecunda a sí mismo.

Todas esas revelaciones interiores —poesía, pensamiento, contemplación, memoria y reminiscencia— tienen un rasgo común: nos apartan de la sucesión habitual de los hechos para transportarnos a otra duración, a un tiempo "recién nacido". Gracias a esto, el recuerdo nos ofrece, tanto de nuestra propia historia como de la del mundo, una visión más profunda que la sensación presente: la simpatía esencial que enlaza los hechos lejanos aparece tan pronto como éstos se hallan menos rígidamente prisioneros de su ambiente inmediato. Por eso Heinrich tiene a cada instante la sensación del *déjà vu;* los personajes de sus sueños y los que conoce durante sus viajes se confunden; los paisajes de la infancia y los países que descubre tienen entre sí singulares semejanzas.

A lo largo de esta primera parte de la novela, hay signos constantes que advierten al héroe y al lector que la realidad aparente no es la realidad última: más allá de ella existe otro plano, más rico en significaciones, que es a la vez el de la verdadera Naturaleza y el de las profundas percepciones interiores; sin embargo, este más allá no es absolutamente inaccesible: desde este mundo podemos intentar alcanzarlo, captar dentro y fuera de nosotros la presencia de algo que ahí reside.

El mundo superior está más cerca a nosotros de lo que solemos pensar. *Ya desde este mundo* vivimos en él y lo percibimos, inextricablemente mezclado con la urdimbre de la naturaleza terrestre.

Ya desde este mundo: *hic et nunc;* tal es la palabra central, la afirmación esencial del romanticismo de Novalis, y lo que, más aún que la nítida atmósfera de sus sueños, distingue su ambición de la de Jean Paul. Interviene aquí un elemento nuevo, elemento de voluntad y de confianza terrestre: no es necesario aspirar a la disolución, esperar de la muerte el verdadero nacimiento a un estado divino. El hombre puede —con tal de que sepa quererlo— alimentar la esperanza de conocer desde esta tierra la plenitud de la alegría divina. Mientras para Jean Paul el estado de lirismo consistía en el abandono a una música embriagada, a un delicioso vértigo que nos arrebata de la tierra, Novalis tiene de la poesía una idea muy diferente: para él, sueño y consciencia se confunden, es cierto, pero según una relación nueva. El poeta "nunca puede ser lo bastante reflexivo. La verdadera elocuencia melodiosa exige un espíritu vasto, sereno y atento. Cuando un torrente de violencia se precipita sobre el corazón, sólo se obtiene un confuso parloteo, y la falta de atención degenera en un trance vacío de pensamiento". La condición misma de la poesía es una total presencia de espíritu, que lo haga a uno dueño de todas las cosas y capaz de ordenar el curso de las imágenes. "La poesía —dice el poeta Klingsohr en este libro de Novalis— exige ante todo que se la trate como *un arte riguroso.* Reducida a simple placer, deja de ser poesía."

La lengua —añade Heinrich— es en realidad un pequeño universo de signos y de sonidos. El hombre es dueño de él, pero también quisiera serlo del otro universo, el grande, y hacer de él la libre expresión de sí mismo. En esa alegría de expresar en este mundo lo que está fuera de él, de realizar la aspiración esencial y primitiva de nuestro ser, es donde se encuentra el origen de la poesía.

A través de las notas de Novalis podemos adivinar más o menos cuál iba a ser el final de esa novela inconclusa, y no es difícil suponer que consistiría en el triunfo de la poesía, concebida así como un instrumento de reconciliación mágica, de transfiguración real del mundo. Después de la muerte de Mathilde, el dolor permite a Heinrich superar el estado de presentimiento en que se encontraba a partir de su sueño; llega a una etapa superior, verdaderamente mágica, la de la plena Consciencia: entonces el tiempo, las estaciones y el reino del sol se convierten en nada; una sola palabra basta para reconciliar la sombra y la luz, para hacer que irrumpan los destellos de la Eternidad.

Cuando la luz y la sombra se unen otra vez en una claridad nueva; cuando los cuentos y los poemas adquieren la dignidad de historia univer-

sal, una sola palabra secreta basta para dispersar al viento el mundo al revés.

"El mundo se convierte en sueño, el sueño se convierte en mundo." El "sueño" de que se habla en *Ofterdingen* es, pues, algo más que el simple sueño nocturno: es a la vez la manifestación de una realidad invisible y la expresión de una Consciencia superior, accesible por medio de la magia poética y destinada a resolver un día las contradicciones fundamentales de la vida. Sueño y consciencia, en ese sentido, dejan de oponerse; lo que para seres como nosotros es *todavía* sueño, será un día consciencia total. Los fragmentos de Novalis precisan en términos filosóficos esta doctrina, cuya expresión mítica acabamos de ver. Novalis llegó a esas ambiciones "mágicas" gracias a dos experiencias íntimamente conectadas: la de la vida y la del sueño.

A decir verdad, no sabemos gran cosa de los sueños de Novalis; pero algunos fragmentos permiten suponer que, sin aplicarse a ello con la perseverancia de un Jean Paul o de un Lichtenberg, Novalis hizo acerca de su vida nocturna ciertas observaciones inmediatas. En ella encontró enseñanzas sobre nuestra naturaleza, y en particular el modelo de esa doble metamorfosis de nosotros mismos y del mundo, a la cual aspiraba:

> El sueño nos revela de manera extraña la facilidad con que nuestra alma penetra en cada objeto —con que se transforma instantáneamente en ese objeto.

Y relaciona el sueño con sus ambiciones poéticas cuando escribe: "A menudo el sueño es significativo y profético, porque es una acción del Alma de la naturaleza y, por consiguiente, descansa en el orden de las asociaciones. Es significativo *como la poesía*, pero, por eso mismo, de una significación sin regla, *absolutamente libre*".

Novalis no partió de la observación del sueño nocturno; pero tales afirmaciones, y el enorme alcance que en otras de sus páginas reconoce en el sueño, son fruto de otra experiencia: no solamente de una experiencia introspectiva y psicológica, sino de un ahondar en el destino humano a través de su propia vida. Es indispensable conocer las etapas de esta conquista metafísica para comprender las intuiciones de Novalis sobre el valor de los sueños en la vida y en la poesía.

El progreso de Novalis se verificó por muchos caminos a la vez: una curiosidad intelectual extraordinaria y una precisión de

espíritu que nada tienen que ver con el jóven lánguido y vaporoso de la leyenda creada por Tieck le incitaron a emprender una inmensa investigación sobre el saber humano. Iniciado en todas las ciencias, hizo de ellas un uso particularísimo, como nos lo hace ver su predilección por las matemáticas. Todas las tendencias profundas de su ser lo impulsaban a buscar, con ayuda de las adquisiciones científicas más diversas, una *fórmula* del universo, única y soberana, que confiriera al hombre un poder sin límites.

Pero, espíritu religioso ante todo, encariñado con los secretos y los progresos del alma, atrajo hacia su experiencia personal lo que para otros no pasaba de comprobación objetiva. En ese sentido, Novalis, gran iniciador de los Filósofos de la Naturaleza, los supera a todos; y por ello, si vemos en sus páginas algunas afirmaciones que ya hemos encontrado en Schubert, en Carus y en sus émulos, sólo en Novalis tienen esa pureza y esa claridad cristalinas. Privilegio de poeta que da a cada palabra su sentido más irreemplazable, porque refiere cada palabra a su propio destino espiritual.

II

Desde entonces ya no soy de aquí.

Sabemos cuál es la vivencia que fué el punto de partida de eso que Novalis llamó su idealismo mágico. Después de años febriles, en que alternó la lectura voraz de todos los poetas y de todos los sabios posibles con períodos de vida mundana y de mariposeo sentimental, a los veintidós años Novalis había dado promesa de matrimonio a la pequeña Sophie von Kühn, muchacha de trece años, insignificante, poco menos que iletrada, caprichosa y demasiado pueril, aun para su edad. Este raro amor, a veces exaltadísimo y a veces lo bastante desapegado para dar lugar a una cruel clarividencia sobre la chiquilla y sobre su medio, quizá no habría durado mucho tiempo si no hubiera sido por la enfermedad que hizo presa en ella; rápidamente se consumió, mientras empezaba a abrirse en su alma esa conmovedora poesía que aureola a los adolescentes ya marcados por la proximidad de la muerte. Novalis, que en sí mismo llevaba el germen funesto, se exaltó ante esta amenaza; durante los últimos meses de la vida de su prometida, manifestó una constante agitación, tratando de "olvidar la pesadilla de su destino", persuadiéndose de que

la ceniza de las rosas terrestres es la gleba natal de las rosas celestes, y nuestra estrella vespertina, la estrella matutina de los antípodas... Mi ima-

ginación —añade— crece a medida que decrece mi esperanza, y cuando ésta se haya sumergido enteramente, no dejándome más que un mojón de su frontera, mi imaginación será lo bastante fuerte para elevarme hasta las regiones en que encontraré lo que aquí pierdo.

Esta carta, escrita algunas semanas antes de la muerte de Sophie, se propone ya la ascesis y el extraordinario esfuerzo que Novalis intentará una vez que haya ocurrido la catástrofe y pasado el primer momento de desesperación.

En efecto, cuando sobreviene el fatal desenlace, Novalis se abandona durante algunos días a un completo abatimiento, que no deja lugar a ningún movimiento de rebeldía; y cuando quiere recuperarse, su primer gesto es considerar la tumba de Sophie como "la amante de su nueva vida y el lugar de su propia santificación". Al principio se promete seguir a la novia en la muerte —"esponsales también, en un sentido superior"—, y para animarse invoca la predestinación de las fechas: el 15 de marzo (1795) había dado su palabra de matrimonio, el 17 de marzo (1782) había nacido ella, el 19 de marzo (1797) había muerto, y el 21 había sabido él la noticia: "¿Cómo no esperar que yo la seguiría el 23?" (Cosa extraña: Novalis murió el 25 de marzo de 1801.) Pocos días después, escribe a un amigo:

Si hasta ahora he vivido en el presente y en la esperanza de la felicidad terrenal, de hoy en adelante debo vivir enteramente en el verdadero porvenir, en la fe en Dios y en la inmortalidad: me será muy duro separarme de este mundo, que era para mí un objeto de amoroso estudio; las recaídas me darán no pocos instantes de pánico. Pero sé que hay en el hombre una fuerza que, rodeada de celosos cuidados, puede fructificar en una extraña energía.

Magnífico acto de fe en los recursos del alma humana. De todo lo que desde ese instante lleva en sí, Novalis querrá sacar el mejor partido posible, confiriendo a cada hecho su más alto valor religioso. Se persuadirá de que el hombre es capaz de transfigurar cualquier suceso, de hacerlo el punto de partida de una conquista. De una a otra carta la llamada a la muerte se repite, se precisa: en vez de desear una muerte inmediata, muy pronto llega a aceptar la vida, con tal de que esta existencia nueva sea una educación en la cual no cesará de aniquilar, en pensamiento, la vida misma. Que la muerte, contemplada de instante en instante, acabe por dar a todas las cosas su verdadero sentido: tal es el anhelo que le permite singulares explosiones de jubilosa confianza. Menos de un mes después de la muerte de su prometida, el 13 de abril, escribe a Friedrich Schlegel que la proximidad de la

tumba de Sophie ejerce sobre él una atracción cada vez más fuerte y consoladora.

Mi otoño ha llegado, y me siento tan libre, tan fuerte... —aún puedo dar algo. Y te digo esto como una afirmación sagrada: veo ya claramente que su muerte ha sido un azar divino —la clave de todo—, una etapa milagrosa y bienvenida... Mi amor se ha convertido en una llama que consume poco a poco lo que es terrestre.

El suicidio que se propone Novalis es, pues, un acto puramente espiritual. No renunciará a la existencia, pero vivirá de tal manera, que la muerte de Sophie sea su centro, y que a fuerza de fijar en ella sus miradas acabe por morir —verdadero milagro de la voluntad consciente. El *Diario íntimo*, que empezó Novalis el 18 de abril de 1797 —un mes después del acontecimiento y cuatro días después de la muerte de su hermano Erasmus—, relata los progresos de esta penetración de la vida real por la invisible, progresos que, como lo había previsto, van entretejidos con no pocas recaídas. Casi todos los días, durante los dos meses y medio que duró esa tentativa, se ve obligado a anotar vacilaciones, distracciones, pensamientos turbios. No es fácil vivir contra la vida; ésta se venga por medios humillantes, flujo vano de palabras, reavivamientos de la sensualidad, glotonería, sequedades del corazón que quisiera sentirse más conmovido con el recuerdo. Pero a veces, también, la práctica de una verdadera ascesis produce sus frutos: Novalis llega a ver a Sophie, presente a su lado, durante largos momentos. En mayo, una temporada en Grüningen en casa de los padres de ella y las cotidianas visitas a la tumba amada alimentan la exaltación hasta llevarla al éxtasis:

Relámpagos de entusiasmo - dispersé la tumba de un soplo, como si fuese polvo - eran siglos parecidos a instantes - la sentía muy cerca - a cada minuto creía que ella iba a aparecer...

Al día siguiente, anota todavía sobre la tumba "algunos momentos de salvaje alegría". Pero otro día, a pesar de su voluntad de "referirlo todo a ella", se siente solitario y sufre "toda la angustia de su situación". Al partir de Grüningen, despidiéndose de la "buena tumba", anota que "cuanto más disminuye el dolor de los sentidos, tanto más aumenta el duelo del espíritu y una especie de serena desesperación. El mundo se hace más extraño; las cosas, más indiferentes. Y todo, dentro y fuera de mí, se vuelve más *luminoso*".

Persiste en él el temor de que su deseo de morir se confunda con un itinerario de evasión; esto es algo que no quiere. Si pro-

cura desprenderse de la vida no es para refugiarse en la muerte, sino para realizar un acto que tenga el valor de un progreso absoluto. "Mi muerte debe ser la prueba del modo como siento las más altas realidades, un sacrificio auténtico, no una huída, no una solución desesperada."

A veces, cree haber alcanzado esa desadaptación de la vida, y ya canta victoria: "Una inefable soledad me rodea desde la muerte de Sophie —con ella murió para mí el mundo entero. *Ya no soy de aquí.*"

Algunos fragmentos, muy cerca unos de otros en los cuadernos de notas, resumen el sentido auténtico de esta experiencia:

> El verdadero acto filosófico es el suicidio; tal es el principio real de toda filosofía, el centro de todas las aspiraciones del aprendiz de filósofo; sólo este acto responde a todas las condiciones y a todos los caracteres de la acción trascendente...
>
> Lo que siento por Sophie es religión, no amor. Un amor absoluto, independiente del corazón y fundado en la fe, es religión.
>
> *Por la voluntad absoluta,* el amor puede convertirse en *religión.* Lo único que nos hace dignos del Ser supremo es la muerte (muerte de reconciliación).

La experiencia vivida por Novalis durante estos meses críticos tiende, pues, a transponer al plano de la fe lo que no es más que accidente en el plano humano, a elevar a una nueva potencia los datos de su propia historia, y esto realizado por un acto de voluntad.

Es verdad que, en cierto sentido, su ambición fracasa: la vida, la amistad, un celo nuevo por el estudio vuelven a apoderarse de él, y antes de que pasen dos años, se compromete de nuevo, esta vez con Julie de Charpentier. Su "gran proyecto", su "vocación de lo invisible", parecen arruinados para siempre con este regreso a una actividad intensa y múltiple. Pero ello no es verdad sino desde cierto punto de vista: el de los hechos aparentes; y la voluntad —aunque sea una voluntad más viril que la de Novalis— no logra modificar tales hechos. En realidad, Novalis mismo ha cambiado tanto interiormente, que desde esos meses de 1797 todo adquiere en torno suyo un aspecto muy diferente. Las ediciones recientes de sus obras y el estudio de sus manuscritos nos permiten ahora fechar los fragmentos, y vemos con claridad cómo el pensamiento de Novalis no se desenvolvió en toda su amplitud y en toda su originalidad sino después de esa conversión a la muerte. Toda su obra poética nace de aquí, y ahora sabemos que los poemas que transcriben en forma mítica la aventura esencial datan precisamente del período del segundo noviazgo.

Más aún: ese movimiento de voluntad que permite a Novalis transfigurar los hechos se señaló de tal modo en él por la ascesis del *Diario*, que desde ese momento se nota en su espíritu esa huella, y todo cuanto hace, en los campos infinitamente variados en que se aventura, se ajusta fielmente a la resolución que ha tomado.

En efecto, la característica de todo su pensamiento es ese gesto de la voluntad mágica, que de una idea, de un hecho psicológico o aun fisiológico, tiende a hacer *otra cosa:* en una palabra, a transformar todo dato simple y "real" en símbolo de la realidad invisible y en peldaño de la ascensión espiritual. Si la muerte de Sophie no creó en él ese gesto capital, evidentemente lo provocó: de ese instante data el florecimiento de Novalis. Sólo a partir de entonces es íntegramente él mismo, y añade un elemento personal a todo lo que ha aprendido de sus maestros, Fichte, Hemsterhuis o Jean Paul.

La diferencia que hay entre Jean Paul y Novalis y que hace de éste el verdadero iniciador del romanticismo alemán resalta de manera especial en las conclusiones que uno y otro sacan de una análoga contemplación de la muerte. Mientras Jean Paul *se abandona* al pensamiento consolador del más allá y se contenta con voluptuosas embriagueces en que el mundo parece iluminarse con una claridad sobrenatural, Novalis halla en la muerte de Sophie la enseñanza que lo persuade a emplear toda su *voluntad* en transfigurar la vida, en vivirla plenamente, *hic et nunc,* según la ley del más allá. Y no sólo eso, sino que pone todas sus esperanzas en una conquista que la humanidad entera, por sus poetas y sus pensadores, podría hacer ya en este mundo, a saber, la transformación real del mundo terrestre, reconciliado por fin con la harmonía general y reintegrado en la eternidad. El elemento voluntario del pensamiento de Novalis es lo que lo distingue de todos sus predecesores.

¿Se puede hablar de fracaso, por otra parte, cuando vemos cómo Novalis vive ahora realmente en espera del milagro y en la preparación para el milagro? Como más tarde Rimbaud, Novalis quiere cambiar la vida, en el sentido más literal, y todo su esfuerzo se concentra en esta ambición de *elevar al hombre por encima de él mismo.*

Esta noción de elevación, de paso a un plano o a una potencia nueva, es esencial en Novalis. Ve ahora todas las cosas bajo este doble aspecto posible: "El acto de superarse a sí mismo es en todo el acto supremo, - el punto de origen, - la génesis de la vida." Todo lo material, orgánico, fisiológico, se puede transfor-

mar en signo, en símbolo del espíritu; hasta las realidades más bajas, las más repugnantes, son susceptibles de esa metamorfosis; en el banquete fúnebre de un amigo podemos, por ejemplo, imaginar que estamos comiendo su carne y su sangre.

El gusto afeminado de nuestro tiempo encuentra eso bárbaro, pero ¿quién os manda pensar inmediatamente en la carne corruptible y en la sangre grosera? La absorción física es ya algo muy misterioso, y bien puede ser una hermosa imagen del espíritu. Por otra parte, ¿acaso la carne y la sangre son cosas tan repugnantes y tan viles? En verdad, valen mucho más que el oro o los diamantes, y no están lejanos los tiempos en que se tendrá del cuerpo orgánico una idea más noble. ¿Quién sabe cuán noble símbolo es la sangre? Precisamente lo repugnante que hay en los cuerpos orgánicos permite sospechar que existe en ellos algo nobilísimo. Temblamos a su vista como ante la presencia de espectros, y en esa extraña combinación adivinamos, con un horror infantil, un mundo secreto que bien podría ser un viejo conocido.

La elevación a una nueva potencia no se limita a esta universal búsqueda de símbolos, que es su forma más impresionante, pero también la más baja. Todos los actos de la vida y del pensamiento deben modificarse del mismo modo, hasta el momento en que el hombre haya adquirido una soberanía total. Pues la ambición profunda de Novalis llega hasta un afán de cambiar la condición humana. "No sólo debemos ser hombres; debemos ser más que hombres."

¿Por medio de qué operación sobre sí mismo podrá evadirse el hombre de su imperfecta condición y trascender su naturaleza actual para "volverse Dios"? Por una nueva transfiguración de sus propias vivencias. La experiencia de la muerte de Sophie permitía a Novalis una confianza tal en los poderes de la voluntad, que podía escribir: "*Todos los azares de nuestra vida son materiales con que podemos hacer lo que queramos.*" El mundo que llamamos exterior, con su necesidad y su existencia independiente de nuestro espíritu, no goza sino de una autonomía aparente, ilusoria. La división entre un mundo exterior y un mundo interior, entre cuerpo y espíritu, se explica por nuestro estado de consciencia habitual. Uno y otro forman juntos una misma realidad; sólo de nosotros depende readquirir la consciencia de ello; es decir, restituir el mundo a su unidad primordial. "Comprenderemos el mundo cuando nos hayamos comprendido a nosotros mismos, porque ambos somos las mitades inseparables de un todo. Somos hijos de Dios, gérmenes divinos. Un día seremos lo que es nuestro Padre."

O, dicho con mayor precisión: "La magia es el arte de emplear a nuestra voluntad el mundo de los sentidos", es decir, de hacernos amos del cuerpo, como lo somos del espíritu. Es preciso que los dos sistemas, el de la naturaleza y el del espíritu, lleguen a constituir de nuevo un todo harmónico y perfecto, y esto no se logrará sino por la subordinación del cuerpo al espíritu. También aquí se trata de la elevación a una potencia superior; por ese acto, el yo inferior se identifica con el yo mejor; "todo lo que es habitual se reviste de un aspecto misterioso, y todo lo que es conocido, de la dignidad de lo desconocido"; y, viceversa, todo lo que es superior, desconocido, místico, infinito, recibe "una expresión corriente". Esta doble operación equivale a "romantizar el mundo".

Pero con ello nos hacemos "semejantes a Dios", pues el verdadero mago es creador de su universo. "*El mundo debe ser tal como lo quiero*... El mundo tiene una capacidad original de ser animado por mí..., de conformarse a mi voluntad."

"*Una cosa es o llega a ser tal como la pongo o la supongo.*"

Novalis concibe las relaciones entre el yo y el mundo según el modelo de la invención poética. En nuestro estado actual, un grado de consciencia demasiado débil nos impide reconocernos en aquello que imaginamos, y ver que las creaciones de la imaginación son tan reales como el mundo exterior. Pero no debe ser necesariamente así, y Novalis sueña con un estado "mágico" en que el hombre disponga con plena consciencia de ese sentido superior. Según él, por esta consciencia se define el genio. "El genio es la facultad de hablar de los objetos imaginarios como si fueran reales, y de tratarlos como tales." Esta consciencia soberana no está al alcance de todos ni es permanente en quienes la alcanzan.

En cualquier momento, el hombre puede transformarse en un ser colocado por encima de los sentidos, sin lo cual no sería un ciudadano del universo, sino un animal. Es verdad que la consciencia reflexiva, la serena observación de sí mismo son difíciles en ese estado...; pero mientras más nos acercamos a tal consciencia, más viva, fuerte e irresistible es la convicción que de ella resulta: la fe en auténticas revelaciones del Espíritu. *No es ni un ver, ni un oír, ni un sentir*; sino algo hecho de esas tres cosas, y aún más que su suma: una sensación de certidumbre inmediata, un atisbo de mi vida más verdadera y más personal. Los pensamientos se convierten en leyes, los deseos en realizaciones.

Con esto se puede ver qué cosa entiende Novalis por consciencia genial: es un éxtasis, una intuición superior, comparable a ciertos estados descritos por los místicos. La condición de este

éxtasis es un rápido desagüe, una huída de todas las demás percepciones; las imágenes de los sentidos deben expulsarse unas a otras para que sólo el espíritu permanezca activo, entregado por entero a su contemplación. Y así se nos revela nuestra vida verdadera, la que nos pertenece realmente y a la cual pertenecemos; la que está, más allá del ver y del sentir, en la región central del alma, donde nos confundimos con nuestra esencia eterna.

Novalis enumera en seguida las ocasiones de que pueden nacer esos momentos de intensa percepción espiritual, y esas ocasiones son tan precisas, y también tan sencillas, que en ellas podemos reconocer con toda certeza la autenticidad de experiencias absolutamente sinceras.

El fenómeno se produce de manera particularmente asombrosa a la vista de ciertas personas, de ciertas caras humanas, sobre todo de ciertos ojos, de ciertas expresiones de rasgos, de ciertos gestos; al oír ciertas palabras, al leer ciertos pasajes, y cuando se hacen ciertos descubrimientos sobre la vida, el universo, el destino. Muchos azares y fenómenos naturales, tal o cual hora del día, tal o cual momento de las estaciones, nos dan experiencias semejantes. Hay estados de alma particularmente propicios para esas revelaciones. La mayor parte de ellas son instantáneas, algunas se prolongan, muy pocas permanecen.

Estas iluminaciones son, pues, los instantes en que, dejando de apegarse a un mundo de los cuerpos, distinto del mundo del espíritu, el hombre percibe, como por relámpagos, su unidad radical.

Pero no hay que olvidar que Novalis vive y piensa en dos planos a la vez: el de la realidad actual, simple, de nuestra consciencia incompleta, y el de esa misma realidad transfigurada por la magia, la voluntad, el amor. En estos fragmentos, escritos en gran parte sólo para él, no siempre marca la distinción entre los dos planos; así se explican ciertas contradicciones aparentes entre tales o cuales aforismos: unos se refieren a la etapa de la humanidad en que estamos, y otros a la edad de oro a que un día llegaremos. Lo mismo cabe decir de su filosofía del Inconsciente y de la consciencia.

La meta suprema, la cúspide del genio es una consciencia absoluta, pero inaccesible por el simple perfeccionamiento de nuestra consciencia actual. Su advenimiento no se conseguirá sino al cabo de una evolución que debe comenzar por la inmersión en el inconsciente: la consciencia superior está hecha de la integración de todo lo inconsciente.

Las revelaciones del éxtasis nos prueban que nuestro yo consciente —o lo que así solemos llamar— no es todo nuestro ser:

somos infinitamente más que nuestra individualidad. En cada uno de nosotros hay una riqueza mucho mayor de lo que nosotros mismos suponemos.

Es curioso que el hombre interior haya sido tan pobremente explorado hasta hoy, y que de él se haya hablado siempre de manera tan necia. La llamada psicología es una de esas máscaras que han tomado en el santuario el lugar de las imágenes de los verdaderos dioses... Inteligencia, imaginación, razón: tales son los miserables compartimientos del universo interior. De sus maravillosas mezclas, de las formas que de ellas nacen, de sus transiciones, ni una palabra; nadie ha tenido la idea de buscar otras fuerzas todavía innominadas, de descubrir sus relaciones mutuas. ¿Quién sabe qué uniones maravillosas, qué sorprendentes nacimientos nos falta descubrir dentro de nosotros?

La labor abstracta de nuestro pensamiento consciente es superficial y muy a menudo nos esconde *el extraño acompañamiento de las imágenes interiores*, el perpetuo desarrollo secreto de un pensamiento simbólico. No obstante, ese mundo de las imágenes tiene una realidad muy singular y vívida, a la vez atrayente y vertiginosa.

En cierto sentido, el mundo interior me pertenece más que el mundo exterior. Es tan cálido, tan familiar, tan íntimo..., - quisiera uno vivir íntegramente en él, - es una verdadera patria. ¡Lástima que sea tan impreciso, tan parecido al sueño! ¿Por qué será que lo más verídico, lo mejor, tiene un aspecto tan irreal, - y que lo irreal parece tan verdadero?

Pero a la vez que acogedor y benéfico como el lugar en que nacimos, ese país interior es infinito, inagotable como un abismo. "No podemos menos de sentirnos atemorizados cuando echamos una mirada a las profundidades del espíritu." Todas las tentativas para descender a ellas nos llevan a esta negra sima: "Una cosa es cierta, y es que la realidad más alta, más universal y más oscura desempeña en todas partes su papel, y que toda investigación va a dar muy pronto a pensamientos oscuros."

La noche interior es, pues, asimilable a la realidad suprema, a la realidad universal: ahí, en nuestros abismos, es donde nos superamos, donde somos más que nosotros mismos, donde el universo está en nosotros. No conocemos esta realidad más vasta sino como por relámpagos, bajo la forma de un diálogo interior con un ser desconocido que "entabla con nosotros una relación vedada a todos los seres atados a las apariencias".

De modo que el primer gesto del conocimiento es necesariamente un acto de conocimiento propio; ante todo hay que es-

cuchar esas revelaciones del diálogo interior, prestar oído a esas voces del espíritu que residen en nosotros.

Soñamos con viajes a través del universo; pero ¿acaso no está en nosotros el universo? Las profundidades de nuestro espíritu nos son desconocidas. *El camino misterioso va hacia el interior.* Si en alguna parte está la eternidad, con sus mundos, el pasado y porvenir, es dentro de nosotros mismos. El mundo exterior es un mundo de sombra, y arroja esta sombra sobre el reino de la luz. Es verdad que todo lo que hay dentro de nosotros nos parece ahora oscuridad, caos informe, soledad; pero ¡qué distinto nos parecerá todo cuando se disipen esas tinieblas y se haya desechado el cuerpo oscuro! Experimentaremos entonces un placer tanto más vivo cuanto que nuestro espíritu se ha visto privado de él durante largo tiempo.

Tal es el cambio perpetuo que, en el pensamiento de Novalis, se verifica entre los tesoros del inconsciente y la actividad de una consciencia en progreso indefinido. El mundo sólo se puede descubrir en nosotros mismos, en ese yo superior que es el lugar de la presencia, en nosotros, de todas las cosas; no puedo conocer sino aquello cuyo "germen" llevo en mí, y mi primer cuidado debe ser favorecer el "desarrollo orgánico" de todos esos gérmenes interiores. El universo y el mundo del yo profundo están en una estrecha relación de *analogía;* sus figuras y sus ritmos se corresponden entre sí. Y "basta que percibamos un poco el *ritmo* del universo, para que captemos el universo mismo".

Pero ése no es más que el primer paso; el camino del subjetivismo, seguido hasta el último extremo posible, conduce a un redescubrimiento del mundo exterior; hay que completar esta investigación de la propia realidad mediante un segundo gesto de conocimiento, que, una vez encontrado el centro interior, podrá captar mejor el mundo circundante. Y Novalis se da a sí mismo ese principio, cuya importancia nunca podremos subrayar lo bastante:

Todo descenso en el yo, toda mirada hacia el interior, es al mismo tiempo ascensión, asunción, mirada hacia la verdadera realidad exterior.

El despojarse de sí mismo es la fuente de todo abajamiento, así como la base de toda ascensión verdadera. El primer paso es una mirada hacia el interior, una contemplación exclusiva de nuestro propio yo. Pero quien se detiene ahí, se queda a medio camino. El segundo paso debe ser una mirada eficaz hacia el exterior, una observación activa, autónoma y perseverante del mundo de fuera.

En efecto, Novalis no pretende abandonarse sin freno alguno a las aspiraciones inconscientes, ni encerrarse en el puro subjetivismo; por el contrario, quiere que el hombre, en posesión del

secreto del universo que ha ido a buscar al fondo de sí mismo, regrese a la vida y la mire con ojos nuevos, con una mirada enriquecida por todos sus descubrimientos.

¿De qué nos sirve —dicen los discípulos en Sais— recorrer con grandes trabajos el sombrío universo de las cosas visibles? Es más puro el mundo que yace en nosotros, en el centro de esa fuente. Ahí se revela el verdadero sentido del gran espectáculo, multicolor y confuso, y cuando, embebidos en esa visión, penetramos en la naturaleza, *reconocemos* todo en ella, poseemos el conocimiento seguro de cada forma. Ninguna búsqueda preliminar es necesaria; una rápida comparación, unos pocos trazos en la arena, es todo lo que hace falta para lograr nuestro deseo. De manera que todo es para nosotros una gran escritura, cuya clave poseemos.

Cierto es que el descenso en el yo sigue siendo el acto esencial y primero; pero ese acto es incompleto, trunco, y yerra su blanco si a él no sigue la observación exacta de la naturaleza. La contemplación del mundo exterior, que es vana y miope si sólo cuenta consigo misma, llega a ser algo fecundo después de la experiencia íntima; de manera análoga, la consciencia, que un momento antes se quedaba en la superficie de las cosas, puede ahora, después de sumergirse en las fuentes profundas del alma y de educarse en los ritmos esenciales, elevarse a una potencia suprema, convertirse en consciencia soberana.

Todas esas etapas de la conquista de Novalis se inspiran en dos exigencias innatas de su espíritu: tendencia a considerar todas las cosas en su unidad, integrando en ésta todas sus partes, e inclinación estética que lo lleva a encontrar sin cesar en el mundo visible los símbolos y las manifestaciones del mundo invisible.

La persona humana sólo es completa en la harmonía del inconsciente y de la consciencia. *Es* esa misma harmonía, esa síntesis superior. Más aún: es la síntesis de la naturaleza entera y de nuestra alma, y una verdadera psicología ha de considerar al hombre en su totalidad. La psicología ideal debería abarcar toda la fisiología; tendría que partir de arriba y ser finalmente una psicología del universo entero. Toda escisión, toda abstracción es pérdida de realidad, y el espíritu de Novalis tiende siempre a no omitir nada: lo único que para él *existe* —en el pleno sentido de la palabra— es la unidad total del universo, tanto espiritual como material. Y no es éste un simple postulado del pensamiento, sino una exigencia de todo el ser. Pocas veces ha estado más profundamente enraizada en un hombre esa aspiración fundamental, esa necesidad vital de integrarlo todo, de creer en la coexistencia de todo y en un futuro en que toda separación terminaría en un retorno a la harmonía absoluta. Todo Novalis

—con la infinita sutileza de sus atisbos, la amplitud de su información y las variaciones de su pensamiento— se explica por esa necesidad, y en ella convergen esos múltiples caminos. Sin embargo, la observación de la naturaleza y de los hombres y la experiencia interior lo llevaban sin cesar a comprobar la imperfección y el aislamiento universales; pero su recurso, el medio de que se valió para creer a pesar de todo en el advenimiento de la unidad, fué la "*magia*": magia del espíritu que se esfuerza por transportarlo todo al plano en que él es dueño y señor, magia de la creación poética que a través de las cosas, y desde este mundo, se propone percibir la presencia universal dè lo invisible.

Lo que a veces hace difícil de captar este pensamiento es, mucho más que el estado fragmentario de los testimonios que nos ha dejado de su esfuerzo, la cualidad misma y la orientación de ese esfuerzo. Con todas sus potencias, Novalis tiende a una misma afirmación profética, en la que encuentra la única respuesta satisfactoria a su ansiedad personal; puesto que, por una necesidad nativa, le hace falta un universo de absoluta transparencia, semejante a un cristal puro penetrado en toda su masa por los rayos de la única fuente luminosa, opondrá al mundo tal cual parece ser, opaco y fragmentado, el mundo tal como el espíritu soberano del hombre puede hacerlo un día; y puesto que no puede vivir privado de esta certidumbre, sostendrá que al hombre le está prometida una edad de oro, pero que no le será otorgada hasta que él mismo la haya inventado, por la consciencia superior en que se integrará todo lo inconsciente, por la magia poética, que es el verdadero medio de entrar en posesión de la unidad.

La consciencia no existe aún, pero *debe* reinar un día. El hombre puede convertirse en espíritu por una especie de muerte de sí mismo y de transfiguración. "El hombre absolutamente reflexivo es el *Vidente*." Es decir, no el que se abandona a las revelaciones oscuras, sino el que sabe apoderarse de ellas, hacerse dueño de ellas. "Todo lo que es involuntario debe transformarse y someterse a la voluntad." Pero esa consciencia no adquiere su verdadero valor sino cuando integra todo lo que aún es oscuro.

Los estados de alma, las sensaciones vagas, los sentimientos indeterminados, nos hacen felices. Sentiremos una impresión agradable cuando no observemos en nosotros ninguna inclinación particular, ninguna secuencia precisa de pensamientos o de sentimientos. Ese estado es, como la luz, más o menos claro u oscuro. Es lo que se llama consciencia. *De la consciencia perfecta se puede decir que tiene consciencia de todo y de nada; es un canto,* una simple modulación de los estados de alma... El monólogo interior puede ser oscuro, pesado, bárbaro; puede ser, por el contrario, griego

e italiano, tanto más perfecto cuanto más se acerca al canto. La expresión "fulano no se entiende a sí mismo" aparece aquí bajo una nueva luz. Se puede cultivar el lenguaje de la consciencia, perfeccionar su expresión, alcanzar una gran habilidad en el arte de la conversación consigo mismo. De esa manera, nuestro pensamiento es un diálogo, nuestros sentimientos una simpatía.

La consciencia perfecta, alcanzada en nosotros por una transformación interior, transformaría al mismo tiempo el universo. Y quienes darán a la humanidad ese poder absoluto de crear la harmonía son los *poetas*. La estética de Novalis se centra en torno a esa idea del poeta, mago o hechicero; permanece fiel a su ansia de llegar *hic et nunc* a la comunicación con la suprema realidad. "Nada es más accesible al espíritu que el infinito", pues "todo lo que es visible se relaciona con lo invisible, - lo audible con lo inaudible, - lo sensible con lo insensible. Y quizá lo pensable con lo impensable." Y, "de hecho, el mundo de los espíritus está ya abierto para nosotros —siempre está manifiesto... Se debe encontrar un método curativo para nuestra imperfección actual."

Hay que descubrir una ascesis que nos permita captar las manifestaciones del espíritu en las cosas y considerar el universo como un texto transparente, cuyos vocablos todos están cargados de significación eterna. Podemos adquirir nuevos sentidos, y el que entre nosotros se somete a esta ascesis es el poeta. "El verdadero poeta es omnisciente; es un universo en pequeño." "*La poesía es lo real absoluto. Mientras más poética es una cosa, es más verdadera.*" El propio Novalis declara que esta afirmación es el núcleo de su filosofía.

En su teoría poética se vuelven a encontrar las tendencias esenciales de su pensamiento. La poesía bebe en las fuentes interiores y se lanza por el misterioso camino del descenso en el yo. Una obra bien lograda tiene siempre algo de secreto, de inaprehensible, se dirige "en nosotros a unos ojos que aún no están abiertos".

La poesía es representación del alma, del mundo interior en su totalidad. El sentido poético tiene muchos puntos en común con el sentido místico. Representa lo irrepresentable. Ve lo invisible, siente lo insensible, etc. El poeta es literalmente insensato; en cambio, todo ocurre *dentro de él*. Es, al pie de la letra, sujeto y objeto a la vez, alma y universo. De ahí el carácter infinito, eterno, de un buen poema.

El sentido poético está estrechamente vinculado con el sentido profético y religioso, con todas las formas de *videncia*. El poeta ordena, reúne, elige, inventa; pero no comprende por qué lo hace de esa manera y no de otra.

El poeta es, pues, un hechicero que evoca las sombras interiores y las convoca a una confrontación, pero sin saber lo que ésta significa. Nos rapta de nuestro universo trivial para revelarnos un extraño país cuya realidad conoce, aunque también sabe que no es él su verdadero autor. Todo ocurre en él no según una acción concertada, sino según una iluminación a la vez trascendente e interior. Pero la poesía es lo contrario de todo lo vago e impreciso. "Mientras más personal, local, temporal y particular es un poema, más se aproxima al centro de toda poesía. Un poema debe ser absolutamente *inagotable*." Pero lo es, justamente, en la medida en que es obra de precisión; precisión que es la de todo gesto mágico. Nada más exacto, más minucioso que los ritos de la hechicería y de la evocación de los espíritus. Las palabras que emplea el poeta son análogas a esos ritos: están "santificadas por alguna maravillosa reminiscencia, y son comparables a las reliquias de los santos", rodeadas de presencias. Para el verdadero poeta, la lengua no es nunca lo bastante particular; se ve obligado a emplear palabras, repitiéndolas, como para librarlas de su sentido habitual, gastado, demasiado general, y para conferirles esa significación única, evocadora de una sola realidad espiritual concretísima, que es la meta que quiere alcanzar. Los materiales del universo sensible se le ofrecen para combinaciones absolutamente individuales y rigurosamente nuevas: ante la infinita multiplicidad de los aspectos de lo sensible, procede por una selección y se orienta con todo su ser hacia un fenómeno particular, eligiéndolo precisamente por su particularidad. Esta renuncia al infinito es la condición misma del verdadero viaje hacia el infinito.

La poesía es el acto supremo para aquellos que, como Novalis, aspiran a apoderarse del acontecimiento interior, de toda la realidad psíquica, y buscan un gesto soberano que opere la síntesis del inconsciente y de la suprema consciencia. Esta síntesis entre "el instinto" y "el arte" se expresa en él, como en todos los físicos de la época, por el culto a la *Luz*, que nadie ha celebrado como el autor de los *Himnos a la noche:* en ella ve a la vez el elemento creador del mundo físico y el símbolo de la consciencia superior; pero el advenimiento de esa consciencia está todavía por llegar. Se producirá en el alborear de la Edad de Oro final.

Tal es el sentido profundo de la teoría del *Märchen*, donde confluyen las ideas de Novalis sobre la poesía y sobre el sueño. El cuento de hadas, que Novalis considera como la forma supe-

rior del arte literario, se equipara incesantemente al sueño no sólo por su atmósfera maravillosa, sino porque en el cuento, como en el sueño, el espíritu goza de una libertad singular. Liberado de la presencia de un mundo que lo encarcela, puede ponerse de nuevo en un estado de *ingenuidad*, de *asombro*, en el cual es capaz de percibir la harmonía de su ser con la naturaleza: no con la naturaleza tal como la conocemos actualmente, sino tal como fué en los orígenes del tiempo, en el caos primitivo, y tal como puede ser de nuevo en el final del tiempo, en la Edad de Oro.

En el fondo, un cuento es semejante a un sueño, —sin coherencia, un conjunto de sucesos y de cosas maravillosas. —Ejemplos: una fantasía musical, —los sones harmoniosos de un harpa eólica, la naturaleza misma... El cuento se convierte en un cuento superior cuando, sin disipar su espíritu, se introduce en él una razón (coherencia, significación) ...

Pero no es ésta una simple ley estética. Porque el cuento es más que una obra literaria: es algo rigurosamente profético, y prefigura el estado en que se encontrarán un día nuestra consciencia y el mundo. Al caos primitivo, en que todas las cosas estaban naciendo, en que todo era aún intercambiable, y las formas eran maravillosamente libres e inciertas, corresponderá un nuevo caos, una libertad tan grande como aquélla, pero superior, porque será consciente. Y ese futuro es el que el verdadero *Märchen* nos hace presentir, esbozando así en medio de nuestro mundo de libertad reducida y de débil consciencia, lo que será el término de toda evolución. "El verdadero autor del *Märchen es un vidente del porvenir*." Y precisamente en esto se parece el *Märchen* al sueño. Porque *nuestra vida no es un sueño, pero debe convertirse en él, y es probable que lo consiga.*

El sueño atrae a Novalis como un presagio, como una reproducción de la libertad original y futura. Y podemos aplicar al sueño lo que él dice del cuento:

En un *Märchen* auténtico, todo ha de ser maravilloso, —misterioso e incoherente, —todo ha de ser vivo. Y cada cosa tiene su manera de ser. La naturaleza toda ha de estar mezclada extrañamente con el mundo todo de los espíritus; —[debe ser] la época de la universal anarquía, —de la irregularidad, —de la libertad, —el estado de naturaleza de la Naturaleza, —*la época de antes del mundo*. Esta época de los orígenes presenta los rasgos sueltos de *la época de después del mundo*, —así como el estado de naturaleza es una extraña imagen del reino eterno... En el mundo futuro todo es como en el mundo de antes, —y sin embargo todo es diferente. El mundo futuro es el caos racionalizado, —el caos que se ha penetrado a sí mismo, —el caos en sí y fuera de sí: caos elevado a la segunda potencia, caos infinito.

Todos los *Märchen* no son sino sueños de esa patria que está en todas partes y en ninguna.

El sueño es también profético: es el primer boceto, todavía caricaturesco, "de un maravilloso porvenir". Pero no es ése el sueño ordinario: es ya un sueño "elevado a una potencia".

Si el *Märchen* superior se distingue de la fantasía espontánea porque en aquél lo maravilloso está ahondado por la inteligencia, el modelo del cuento profético y de toda poesía auténtica será igualmente una síntesis entre la libertad total del sueño y la consciencia de la vigilia.

Relatos parecidos a sueños, sin coherencia [lógica], pero con asociaciones, como los sueños, —poemas únicamente harmoniosos para el oído, hechos de hermosos vocablos, —pero sin significación ni coherencia, —tan sólo unas cuantas estrofas inteligibles, —deben ser como fragmentos de las cosas más diversas. La verdadera poesía puede tener, a lo sumo, un sentido alegórico en su conjunto, y producir, como la música, un efecto indirecto.

Este ideal del poema, cuyo conjunto es lo único que llega a tener una significación (sus expresiones separadas sólo tienen un valor musical, puramente alusivo), parece proponerse como modelo el sueño más intraducible. Novalis añade que todos los agrupamientos producidos por el encuentro fortuito de objetos heterogéneos son, por eso mismo, poéticos, ora se trate de la Naturaleza, ora de un desván o del gabinete de un mago. "*El poeta invoca el azar.*" "Emplea las cosas y las palabras como toques, y toda la poesía reposa... sobre una creación fortuita; pero querida, intencional, ideal."

Sin embargo, éste no es más que un aspecto de la cuestión; Novalis no coloca el sueño absolutamente por encima de la vigilia, ni en virtud de esa profecía particular que anuncia la edad de oro, ni por su valor de modelo propuesto al poeta. En una carta de 1799, a propósito de la *Lucinde* de Friedrich Schlegel, dice con toda claridad:

Yo sé que la imaginación ama lo más inmoral, que prefiere siempre la bestialidad del espíritu; pero también sé que toda imaginación es semejante al sueño, que se complace en la noche, en la ausencia de significación, en la soledad. El sueño y la imaginación son nuestros bienes más personales; a lo sumo están destinados a dos personas, no a más. El sueño y la imaginación están hechos para el olvido. No debe uno detenerse en ellos, menos aún eternizarlos. Lo único que da valor a la impertinencia del sueño es su transitoriedad. Quizá la embriaguez de los sentidos forma parte del amor, como el sueño de la vida; no es ciertamente su parte más noble, y el hombre robusto preferirá siempre la vigilia al dormir. Yo tampoco me

salvo del dormir; pero la vigilia me causa placer, y *en voz muy baja formulo el deseo de estar siempre despierto.*

Esto se aplica no sólo al sueño erótico, pues en realidad el ideal que se propone Novalis es, como siempre, una síntesis: no el sueño tal como es, sino transfigurado, iluminado por la consciencia: "Llegará un día en que el hombre no cesará de velar y de dormir a la vez." "*Soñar, y al mismo tiempo no soñar:* esa síntesis es la operación del genio —que hace que las dos actividades se refuercen mutuamente."

Todo tiende en Novalis a esa época en que el *tiempo* estará abolido, y hacia esa síntesis en que consciencia e inconsciente, necesidad y libertad, coherencia perfecta y fantasía absoluta, acabarán por confundirse. En una palabra, propone al hombre conquistar por la magia —en la cual colaboran todos los poderes, ciencias, artes, introspección, observación— esa soberanía absoluta del espíritu que podrá gozar libremente de todas las cosas. Por eso lo vemos a veces recomendar un método preciso, prudente, y declarar —él, que considera que el verdadero conocimiento es el del poeta que procede a saltos— que es preciso avanzar "de problema exacto en problema exacto", porque es "sumamente peligroso" tender a lo desconocido y proponerse tareas imprecisas. Para este apologista de la música, de la alusión y de la evocación, el ideal es la reflexión absolutamente clara. Y, con Friedrich Schlegel, reconoce en esta consciencia soberana lo que ambos llaman *ironía*, que "no es otra cosa que la reflexión, la verdadera presencia del espíritu".

A veces, el sueño puede desempeñar el papel de ironización de la vida. A su padre, que niega a los sueños todo valor, Heinrich von Ofterdingen responderá que él ve en ellos ante todo "un medio de conocer nuestras secretas regiones interiores, y en segundo lugar una benéfica intervención del juego, que nos libera de la tentación de tomar la vida demasiado en serio".

El sueño, aun el más desordenado, ¿no es acaso un fenómeno singular que, sin invocar siquiera un origen divino, abre una preciosa desgarradura en la misteriosa cortina que cae, con sus mil pliegues, hasta el fondo de nuestra alma?

El sueño es una protección contra la regularidad y la cotidianidad de la existencia, una libre recreación de la imaginación cautiva, en la cual entreteje ésta todas las imágenes de la vida, juego infantil cuya alegría interrumpe la perpetua gravedad del adulto. Sin el sueño, envejeceríamos seguramente más aprisa, y podemos considerar a cada uno de ellos, si no como venido directamente del cielo, por lo menos como un divino viático, un amable compañero en nuestra peregrinación hacia el santo sepulcro.

III

Yo sé cuándo vendrá la última mañana...

Los *Märchen* de Novalis —el de Jacinto y Rosaflor en *Los discípulos en Sais*, el de Klingsohr en *Ofterdingen*— decepcionan un poco al lector que espera encontrar en ellos esa poesía que brota de las fuentes interiores y se orienta hacia la luz suprema, de la que hablan los fragmentos sobre el cuento. Por más bonita que sea la leyenda de Jacinto, con su estilo de fábula popular, su delicadeza, su simbolismo tan musical, debe más al pensamiento del filósofo Novalis que a las imágenes de su poesía recóndita. Indudablemente, hay allí algo de su experiencia y de su nostalgia; por su parte, el cuento de Klingsohr contiene, en su hermetismo, ciertos acontecimientos personales de la vida de Novalis, transportados al plano místico.

Pero la verdadera transposición poética de la experiencia de Novalis se encuentra en otra parte, en una obra suya que es la única que por sí sola, independientemente de su pensamiento, conserva todo su valor: los *Himnos a la noche* son la obra maestra de la poesía propiamente romántica, y uno de los más bellos testimonios que poeta alguno haya dejado de una aventura personal metamorfoseada en mito.

Una unión que se concierta aun para la muerte —es un matrimonio—, que nos da una compañera para la noche. En la muerte es donde el amor es más dulce; para quien ama, la muerte es una noche de bodas —el secreto de dulces misterios.

Este fragmento de su diario, escrito poco después de la muerte de Sophie, esboza ya la transfiguración mítica que se realizará en los *Himnos*. Los *Himnos* son verdaderamente esa poesía del alma profunda que anhelaba Novalis: toda realidad es un doble o triple modo de ver, en el cual los hechos reales prolongan su eco hasta convertirse en los símbolos de una serie de etapas místicas. Y pocas obras hay de las cuales se pueda decir, como de ésta, que *son* literalmente la experiencia misma con que se confunden: el poeta no se limita a expresar un recuerdo, a comunicar un sentimiento, a afirmar una certeza adquirida. En el acto mismo de la creación poética, a medida que se entrega a un lirismo para él revelador, logra un progreso. Marcha doble y paralela, que va del acontecimiento vivido al acontecimiento trans-

figurado, al mismo tiempo que lleva a Novalis de la esperanza entrevista a la certidumbre conquistada.

El símbolo de la Noche, el de la Amiga perdida y recobrada, los dones del Sueño, se enriquecen poco a poco, de un himno al siguiente, de un instante a otro, con nuevos significados. Poesía en devenir, que es a su vez la vía por donde avanza el poeta, el camino misterioso que conduce al verdadero mundo.

En el principio de los *Himnos*, la Noche se opone al Día; aquélla es preludio de éste, pregonera de su esplendor; y el día y la noche físicos son evocados por imágenes precisas.

¿Qué mortal, qué ser sensible no ama, entre todas las maravillas del espacio inmenso, la adorable luz, con sus colores, sus rayos, sus ondas, y la dulce presencia del Día que en todas partes despierta la creación? Alma profunda de la vida, respirada por el mundo gigantesco de los astros infatigables, flotando y danzando en sus ondas azules, —respirada por la piedra centelleante e inmóvil, por la planta pensativa, nutrida de savia, y por el animal salvaje y ardiente, de variadas formas, —pero, sobre todo, respirada por el magnífico Extranjero de ojos profundos, de ligero paso, de cuyos labios entreabiertos brotan canciones...

Me vuelvo de ella hacia la santa, la inefable, la misteriosa Noche. El mundo está lejos, —sepultado en el abismo; —todo en él es soledad y desierto. Un soplo de melancolía hace vibrar las cuerdas del corazón. Quiero caer en gotas de rocío y confundirme con la ceniza. Las lejanías del recuerdo, las aspiraciones de la juventud, los sueños de la infancia, las breves alegrías de toda una larga existencia y sus vanas esperanzas, ascienden hacia mí, vestidos de gris, semejantes a las brumas de la tarde tras la puesta del sol.

Pero la Noche no es sólo el instante bienhechor de la soledad en la naturaleza, en el cual suben hasta el corazón los recuerdos. No tarda en mostrarse ante el poeta como la gran reveladora, la fuente oculta de nuestros sentimientos y de las cosas, el tesoro infinito en el cual, bajo las pisadas del explorador, surge todo un mundo de imágenes. Los ojos del Sueño se abren en sus profundidades y descubren la vida más secreta, el reino divino donde sólo penetra la intuición. El rostro de Sophie parece surgir, confundido con el de la Madre eterna, con el de la Noche misma.

¿Qué presciencia nace de pronto en mi corazón, absorbiendo el soplo de la tristeza? ¿Tienes alguna complacencia para con nosotros, oh sombría Noche? Tú levantas las alas abatidas del alma. Nos sentimos arrebatados por algo oscuro e inefable; —con un terror jubiloso, veo inclinarse sobre mí un rostro grave, dulce y sereno, que bajo la cabellera ensortijada de la madre lleva el encanto de la juventud: ¡qué pobre e infantil me parece la Luz, —qué feliz y bendita la partida del Día...! Más celestiales que las estrellas que cintilan nos parecen los ojos infinitos que abre en nosotros la Noche. Su mirada llega más lejos que la de los más pálidos entre los

ejércitos innumerables de astros; —sin necesidad de luz, penetra en los abismos de un corazón amante que llena de una voluptuosidad indecible los espacios excelsos. Gloria a la reina del universo, a la sublime anunciadora de los mundos superiores, a la sacerdotisa del amor —ella te envía hacia mí —mi tierna amante, —dulce sol de la Noche, —y ahora he despertado —porque soy tuyo y mío —tú me has anunciado que la Noche era mi vida —tú has hecho de mí un ser humano —con una llama sagrada consume mi cuerpo, para que, transformado en una sustancia etérea, me confunda mejor contigo y dure eternamente nuestra noche de bodas.

En el segundo himno, el poeta repite su invocación a la Noche y a los ojos infinitos del sueño abiertos sobre la eternidad; se expresa con fervor la nostalgia de la disolución de la individualidad terrestre:

¿No arderá jamás para toda la eternidad el misterioso sacrificio del amor? El tiempo de la luz está medido, pero el reino de la Noche no conoce tiempo ni espacio. El dormir tiene una duración eterna... Es la llave de la morada de los bienaventurados, el mensajero silencioso de infinitos misterios.

No es ésta sino la primera etapa, la de la invocación, de la "sed mística" que presiente una certeza todavía lejana. El tercer himno es el del éxtasis por fin alcanzado; en él reconocemos uno de los momentos vividos por Novalis sobre la tumba de Sophie en Grüningen; pero ese momento está dotado aquí de toda su profundidad. La Noche, el Sueño, Sofía, se confunden en la ascensión exaltada que aniquila al universo, por fin abandonado, y no deja en la consciencia otra presencia que la de una inexplicable promesa. No es ya ni la sola noche física, ni la noche interior en que viven las imágenes de una intuición, la única capaz de llegar al fuego sagrado; son una y otra a la vez, y más aún: la Noche adquiere por fin su pleno valor místico; es para Novalis lo que para Eckhart o San Juan de la Cruz: el reino del Ser, que se confunde con el reino de la Nada; la eternidad al fin conquistada y cuya plenitud no se puede expresar humanamente sino por la imagen de la Ausencia de toda creatura, de toda forma. Y sin embargo, hasta en esa noche, la más despojada de imágenes, el poeta, a quien su amor ha entregado la llave del éxtasis, ve todavía aparecer a Sophie, único habitante de esos lugares. El país de la eternidad también es el país del amor.

Un día en que derramaba lágrimas amargas, en que mi esperanza se desvanecía en el dolor, me hallaba solitario junto al árido túmulo que encerraba en su estrecha celda de tinieblas a la que fué mi vida, —solitario como nunca lo estuvo solitario alguno, presa de indecible angustia, —sin fuerzas,

sin ser otra cosa que una imagen de la desesperación. — Cuando, buscando con la mirada una ayuda, no podía ya ni avanzar ni retroceder y me aferraba con todo mi inmenso dolor a la vida que se me escapaba y se extinguía, —he aquí que vino de las lejanías azules, —de las cimas de mi antigua felicidad, —un temblloroso fulgor, y súbitamente la atadura del nacimiento, la cadena de la luz se rompió. Desapareció el esplendor terrestre y con él mi pena, —toda mi tristeza se fundió para crear un mundo nuevo, insondable. ¡Oh entusiasmo de las noches, sueño divino! Tú descendiste sobre mí. Dulcemente, la tierra subió a los aires, llevándose mi espíritu liberado de sus cadenas, nacido con un nuevo nacimiento. El túmulo desapareció entre una nube de polvo, y a través de la nube distinguí los rasgos gloriosos de la Amada. Sus ojos reflejaban la eternidad, —tomé sus manos, y nuestras lágrimas formaron una cadena fulgurante destinada a no romperse nunca. Milenios enteros se desvanecieron en el horizonte como nubes de tormenta. Suspendido de su cuello, derramé lágrimas de suprema dicha en honor a la vida nueva. *Ese fué el primero, el único sueño*, y sólo desde entonces siento en mí una fe eterna, inalienable, en el cielo de la Noche y en la Amada, que es su Luz.

El "Sueño" ha alcanzado aquí su significación suprema; es la puerta que se abre sobre el mundo intemporal, la vía por la cual se llega, fuera de toda soledad, de toda desesperación, de toda existencia separada, a la esperanza infinita. Desde ese momento, alcanzada ya la cumbre, el místico puede volverse hacia el mundo, del cual ha logrado desprenderse; el éxtasis lo ha transformado ahora de tal modo, que a partir de entonces le encuentra justificación al Día mismo y vive en esta tierra como hombre activo, paciente, porque todos sus actos están basados en la certeza de la eternidad prometida. Esta experiencia de Novalis concuerda con la de todos los verdaderos místicos: los datos sensibles que ha sido preciso arrojar del alma en la ascensión hacia el éxtasis nocturno inician luego una vida nueva. Era inútil querer encontrar satisfacción en las cosas; pero ahora que la fe es inconmovible, el místico recobra las cosas en Dios. Aquí está la explicación de los últimos años de Novalis, devuelto a la vida por su voluntad misma de abandonarla; y es esto lo que, en el plano poético, se expresa en los tres últimos himnos:

Ahora sé cuándo vendrá la última mañana, cuándo dejará la Luz de ahuyentar a la Noche y al Amor, —cuándo el dormir, ya eterno, no será sino un único sueño inextinguible.

Después de la larga peregrinación en que ha llevado su cruz, es él quien ha puesto sus pies en la montaña, "en las fronteras del mundo, y quien ha visto, en la otra ladera, el dominio de la Noche". No volverá a descender a la agitación del mundo; habitará sobre la cumbre, desde donde podrá ver a un mismo tiempo, con

toda serenidad, los dos países. Y si la Luz aún lo llama hacia la humana condición, no le hará olvidar los recuerdos de la hora sagrada: quiere trabajar con sus propias manos, contemplar la marcha del tiempo y cantar las bellezas de la Luz. Pero en lo secreto de su corazón permanecerá "fiel a la Noche y a su hijo, el Amor creador". Todo lo que nos exalta "lleva la divisa de la Noche"; ella es la madre del Día, la fuente de sus galas: sin ella, el mundo de luz se desharía en el espacio infinito. La Noche es quien ha enviado las creaturas al mundo, para que lo santifiquen por el amor y "lo siembren de flores imperecederas": indudablemente, aún no están maduros todos estos pensamientos divinos, y "las huellas de nuestra revelación son todavía escasas". Pero, el poeta lo sabe, ya llegará la hora en que el hombre comunicará a la Naturaleza su certidumbre, y en que el propio Día, invadido de ferviente nostalgia, habrá de morir. Mientras llega ese fin de los tiempos, el poeta vivirá una vida hermoseada por el constante deseo de la muerte.

En olas de la Muerte
me siento renacer;
en un bálsamo, en éter
se convierte mi sangre.
Yo vivo cada día
por la fe y el valor,
y en el fuego del éxtasis
me muero cada noche.

Por último, los himnos quinto y sexto precisan la esperanza de Novalis y la inscriben en el marco del cristianismo. A la visión de los clásicos de Weimar, y particularmente a la oda "Los dioses de Grecia" de Schiller, opondrá la revelación cristiana. Lo que el éxtasis ha enseñado al místico, la historia se lo confirma. La Antigüedad fué la época en que reinaba, sin émulos, el Sol: todo estaba entonces revestido magníficamente de luz; un gigante sostenía en sus hombros el mundo feliz; seres celestes habitaban la tierra, confundidos con los humanos; todo rendía culto a la belleza. Sin embargo, un pensamiento "parecido a un sueño aterrador" se elevaba a veces en el horizonte de ese paraíso encantado: el pensamiento de la muerte, que los dioses no lograban extirpar del todo; la noche eterna seguía siendo un enigma indescifrable, el "signo austero de una lejana potencia".

Pero ese mundo declinó, y en la desolación de su caída se elevó del seno del pueblo más despreciado de la tierra "el Hijo de la Virgen Madre", el "fruto de un misterioso abrazo"; Él trajo la nueva religión de la Muerte y de la Noche: "lo que antes nos

sumergía en los abismos de la tristeza, nos atrae desde entonces, con una dulce llamada, lejos de aquí. En la Muerte nos fué anunciada la vida eterna; tú eres la Muerte, y sin embargo tú eres quien nos das la salud". El sepulcro de Cristo se confunde con la tumba de Sophie: por la muerte del Salvador la humanidad ha recibido la vida, como Novalis por la muerte de su prometida. Y el último himno es un magnífico canto de nostalgia, de invocación a la muerte que libera.

Descendamos al seno profundo de la tierra.
Venid conmigo, huyamos del imperio del Día.
Los dolores furiosos que ciegos nos asaltan
son la señal de la feliz partida.
Ya nuestra barca rápida y estrecha
va llegando a la playa de los cielos.

¡Oh Noche eterna, seas alabada,
y alabado tú seas, sueño eterno!
Estamos ya cansados del sol que nos abrasa,
y cubiertos de llagas por la larga tortura.
Se han callado las voces de la tierra extranjera:
es hora de volver a casa, junto al Padre...

¡Al lado de la tierna prometida,
al lado de Jesús, el dulce Esposo,
venid! La sombra del ocaso es dulce
para el pecho agobiado de amor y de congoja.
Un sueño ha quebrantado nuestra cárcel,
y en sus alas volamos hasta el seno del Padre.

Los *Cantos espirituales* son la prolongación natural de este éxtasis. En versos simples y admirables, canta Novalis a Jesús y a la Virgen. Nada más bello, pero nada más intraducible, que los últimos himnos a María; todas las esperanzas que el poeta ponía antes en una conquista activa y mágica se expresan ahora en una humilde piedad, en una espera de la gracia: ¡que la imagen vislumbrada en sueños se transforme en presencia real!, ¡que se cumplan por fin las promesas hechas a los mortales!

Quien una sola vez, oh Madre, te ha mirado,
se libera para siempre de los lazos del mal...

Yo te he visto en mis sueños, muchas veces,
con mi pecho extasiado en tu hermosura,
y he visto al Niño Dios entre tus brazos,
sonreír con piedad, como un hermano;
pero apartaste luego tu mirada,
y unas nubes espesas te ocultaron.

¿En qué te he lastimado? ¡Ay de mí! Mi plegaria
lleva aún hacia ti los gritos de mi angustia...

Si sólo el niño puede ver tu rostro,
y reclinado en ti fortalecerse,
¡Oh!, ¡quítame la carga de los años!,
¡haz que yo siga siendo tu pequeño!
Desde la edad de oro he conservado
la fe infantil, mi tierno amor de niño.

Ninguna de las mil imágenes
que quieren expresar tu gracia
te puede retratar, María,
cual tú a mi alma te mostraste.

Y ahora nada sé; los ruidos
del mundo huyeron como sueño,
y un halo de sutil dulzura
reviste a mi alma para siempre.

BIBLIOGRAFÍA

NOVALIS, [*Schriften*, ed. J. Minor, 2ª ed., Jena, 1923].—*Disciples à Saïs*, trad. francesa de Macterlinck (1909).—*Henri d'Ofterdingen*, trad. francesa de Polti-Morisse (1908).—*Journal. Hymnes. Fragments*, trad. francesa de Claretie (1927).—[*Cantos espirituales, Himnos a la noche, Oh nuestras plácidas fiestas, Astralis*, trad. española de Manuel de Montoliu. Col. Las Mejores Poesías (Líricas) de los Mejores Poetas, Barcelona, *s. f.*—*Fragmentos*, trad. española de A. Selke y A. Sánchez Barbudo, México, 1942].—E. SPENLÉ, *Novalis* (París, 1904).—H. LICHTENBERGER, *Novalis* (París, 1911).

XII

SELENE

¡Oh, noche mágica, noche de luna...!

TIECK

I

No hay obra romántica en que el sueño nocturno y la sensación del sueño de vigilia sean un tema tan constante como en los escritos, múltiples y multiformes, de Ludwig Tieck. Fué él quien, mucho más que Novalis o Jean Paul, creó ese tipo de héroe romántico, propenso a desconocer la realidad del mundo exterior, continuamente tentado a no ver en éste sino una fugaz proyección de su alma, inclinado a refugiarse y acurrucarse en "el verde paraíso de los amores infantiles". Los paisajes de Tieck, tanto en sus novelas como en sus cuentos, pertenecen a un universo móvil, cambiante, cargado de emociones bienhechoras y de amenazas, que parece contemplado por los ojos del sueño; la única experiencia constante de este hombre tan huidizo es justamente esa percepción del movimiento que hace girar formas y seres en una ronda sin fin, en la cual se abandonan a infinitas metamorfosis. "Todo se transforma, nada permanece; si somos, es sólo porque cambiamos de manera constante, y no podemos comprender cómo una existencia inmutable podría seguir llamándose existencia", escribe, añadiendo a continuación esta frase reveladora: "*Todo cuanto nos rodea sólo es verdadero hasta cierto punto.*" Pero la irrealidad del mundo circundante corre parejas en Tieck, como en todos los seres de su clase, con la incertidumbre acerca de su persona; no está muy seguro de ser completamente real; el paisaje interior es tan fugaz y se encuentra sujeto a tantas metamorfosis como el paisaje exterior. A sus propios ojos, el individuo "no es verdadero sino hasta cierto punto", más allá del cual lo único que conoce de sí mismo es la sucesión de aspectos diferentes a cada instante. Nada es estable, nada es previsible; cualquier cosa puede convertirse en otra cosa muy distinta al soplo de una emoción, de un estado de alma o de una iluminación nueva.

Ante esta vertiginosa sucesión de formas, de colores y de sentimientos, el soñador tieckiano tendrá dos reacciones distintas, imprevisibles y espontáneas, sin nada que le permita una elección

deliberada entre ellas. Unas veces se abandonará a una dulce euforia y se complacerá en la multiplicidad misma de su universo, que se le antojará entonces un reflejo de su propia riqueza y un eco de su feliz facultad de resonancia. Otras veces, en cambio, ansioso por no encontrar en sí mismo un punto fijo en que reconocerse y apoyarse, deseará un refugio, un escondite bien cerrado en que pueda protegerse contra el aflujo de las imágenes y de las sensaciones. Pero, por caminos opuestos, esos dos movimientos lo llevarán al umbral del sueño. A veces, en horas propicias de abandono, saboreará voluptuosamente la extraña impalpabilidad de las imágenes oníricas, y ese paso insensible que, poco a poco, habrá hecho de la vigilia un reino mágico, semejante a las hermosas invenciones del genio nocturno. En otros momentos, cuando lo sobrecoja la ausencia de todo centro en torno al cual pueda orientar estos movedizos espectáculos, querrá encerrarse, lejos de sus asaltos, en un ensueño que lo libere de su vivísima consciencia de la fugacidad de lo real y lo devuelva a la época de la infancia, a los años en que todo era realidad aceptada, sin que jamás surgiera una duda.

Las naturalezas móviles y nostálgicas, como Tieck, se transforman sin cesar; pero no progresan en el curso de la existencia. Puede venir un cansancio, una adaptación a las condiciones comunes de la vida humana, y, en aquellas que se expresan por el arte, una orientación menos subjetiva de su esfuerzo estético. Pero no las vemos seguir un camino ascendente, ni lograr la conquista de su propia realidad, o de alguna certidumbre. Nada les es más extraño que ese progreso que señorea —de manera tan distinta, es verdad— la carrera de un Jean Paul y de un Novalis. Las primeras vivencias de Tieck parecen más complejas que las de éstos, más ricas en diversas posibilidades; pero ningún elemento nuevo se les añade con el correr de los años. No hay en él esa imantación soberana que organiza el caos primitivo para crear un mito o un clima. Por eso sus obras más significativas son las de juventud: en ellas se derrama sin diques todo el caudal de los descubrimientos, toda la variedad de contactos matizados y diversos entre una sensibilidad de mil vibraciones y un paisaje terrestre cuyo más insignificante color, cuya menor partícula produce un sonido, harmonioso o bruscamente discordante. Más tarde, los órganos de ese intercambio se embotan; ciertos gestos se convierten en actitudes, sin que ninguno reciba una eficacia superior. Y, por esa mengua de sí mismo, el poeta se pone a describir un mundo que prefiere suponer real a medida que los años lo invitan a desear una tranquilidad más apacible.

Así, pues, Tieck tuvo por los sueños una preferencia más inmediata, y los conoció con mayor sutileza que nadie; pero no llegó a hacer de ellos el instrumento para alguna conquista. Sus obras, sobre todo las de juventud, toman de las fuentes del inconsciente una excepcional abundancia de símbolos, de formas, de inspiraciones diversas. Sentimos su familiaridad con esas regiones profundas. Primer pintor de la naturaleza romántica, Tieck es también el primer evocador de las fantasmagorías secretas. Se complace en su rareza, se abandona a su tornasolada corriente, vuelve a bañarse en su Juvencia con una confianza de hombre primitivo que recurre a la magia: de ahí los temas, tan frecuentes en él, de la resurrección brusca de los recuerdos de la infancia y del regreso al terruño. Pero no pasa adelante: se queda con la reaparición espontánea de las imágenes que surgen de allá; no desea ni evocar sus monstruos y sus peligros, como lo harán Arnim o Hoffmann, ni emplear sus tesoros, como Novalis, en la obra de la salvación humana. A la sombra de sí mismo encuentra fantasmas encantadores, graciosos, y espectros terribles; pero se cuida mucho de ir en pos de ellos demasiado lejos o de exigirles que aclaren sus intenciones. Es uno de esos hombres que aman el vértigo y saborean el espanto, pero con tal de que el choque sea moderado; nada le es más ajeno que el esfuerzo o el exceso. El clima que Tieck prefiere es el templado: luna de agosto, sin los ardores de Brentano ni los cortantes hielos de Arnim.

Quizá haya razón para decir que todos somos ángeles desterrados, que, indignos de su felicidad, rebeldes contra el amor, fuimos arrojados a un estado afín a la muerte, estado que llamamos nuestra vida. Crecemos y nuestra infancia es un sueño que se teje dentro de nosotros, una nube rosada que precede a los primeros ardores del sol matinal...

La nostalgia de la niñez, el sentimiento de haber abandonado para siempre un mundo de dulzura familiar, no dejó de obsesionar a Tieck. Casi todos sus héroes conocen esa tristeza punzante, esa impresión de vivir una vida hostil, marchita, despojada de sus colores primeros; a ella oponen "el paraíso en que alternativamente penetran todos los humanos, huéspedes de última hora, y de donde un día cada uno de ellos es expulsado". A veces, en el curso de una caminata soñadora, recobran con aguda intensidad las sensaciones de antaño y el recuerdo del instante en que el dolor ahuyentó por primera vez los graciosos espíritus de las fantasías infantiles. El inconsciente no conserva sólo imágenes bienhechoras y ligeras; también se ven brotar de su seno recuerdos

de angustia, tan vivos como los otros, y grabados igualmente en él desde los primeros años.

La infancia no está hecha sólo de alegrías, sino también, y en la misma medida, de terrores y de crueles decepciones. Tieck se acordaba claramente de episodios muy lejanos de su vida en que de pronto había aparecido el contraste, estridente y doloroso, entre el encanto fugitivo de una promesa de felicidad y su brusco desmoronamiento: desesperación del niño a quien le quitan un caleidoscopio a través del cual el mundo le parecía maravilloso; terrores de la soledad, un día en que pierde de vista a su aya; miedo ante las muecas de un personaje de guiñol, que le rompen la harmonía del espectáculo. Todos esos episodios acentúan el mismo movimiento, la misma caída brutal del niño arrancado a las delicias de una hermosa ilusión por una discordante irrupción de la realidad.

Un sentimiento tan vivo de la vida secreta debía llevar a Tieck a muchas comprobaciones que la psicología actual ha precisado y confirmado. Pocos hombres han tenido una experiencia tan inmediata de su propio dualismo; Tieck siempre vivió en dos planos a la vez, como todos nosotros, pero con una constante sensación de tal desdoblamiento. Su primer esfuerzo fué penetrar más adentro en el misterio de esa segunda existencia que acompaña en sordina a nuestra vida diaria y que a veces le transfiere bruscos aflujos de imágenes o de emociones inexplicables; para él, la poesía fué ante todo un medio de evocar en plena luz esas imágenes veladas, de sumergirse en esos retiros interiores. Pero no tardó en tener el sentimiento del peligro, la impresión del terreno vedado; aun en los días en que sus obras expresaban el deseo de tranquilidad, el deseo de llegar a una cordura menos cargada de amenazas, Tieck seguía siendo capaz de dar a sus personajes y a su lengua poética ese volumen, en el sentido de profundidad, que es el privilegio de los seres que han permanecido en diálogo con su yo secreto.

Para Tieck y para sus creaturas, el inconsciente es el fondo permanente, el dato inicial que viene desde el momento mismo del nacimiento, enriquecido por las primeras experiencias, adonde la vida consciente va a beber sus inspiraciones y su energía, sus simpatías y sus temores.

No podemos huir de los dátos primeros de nuestra existencia; en múltiples metáforas y transposiciones, vemos reproducirse simplemente lo que éramos o lo que ya sabíamos, sin tener de ello una consciencia clara.

Continuamente vuelve a hablar de esa permanencia de una naturaleza fundamental "que por nada puede ser aniquilada, y que reaparece de la manera más inesperada". Pero él, que tenía un temperamento de gran actor, y cuyas conferencias públicas son todavía célebres, sabe también que un "instinto mímico" dormita en todos nosotros y gobierna gran parte de nuestra vida.

A menudo nuestra alma comienza por imitar simplemente, y esto durante largo tiempo, una idea, una excelente intención, un sentimiento incluso, hasta que, a la manera de los niños que aprenden algo, se apropia verdaderamente esas actitudes profundas gracias a la repetición y al hábito.

La contradicción entre esas dos experiencias —continuidad y mimetismo— es sólo aparente. Quienes viven en constante relación con su inconsciente son justamente los más inclinados a asimilarse lo que al principio no es en ellos sino gesto aprendido. No son, pues, capaces de esa elección inmediata y de esa discriminación instantánea que otras naturalezas menos pasivas, pero más clarividentes, llevan a cabo entre sus posesiones originales y las cosas que toman de los demás. Todos los actos (y hasta las actitudes) de los seres como Tieck descienden, por debajo de las manifestaciones superficiales y fáciles de vigilar, hasta los cálidos invernáculos interiores en que se operan las lentas maduraciones; después de una larga permanencia en ese fuego central, lo que ha comenzado por ser sólo un gesto acaba por metamorfosearse y por integrarse en la masa de la personalidad. Susceptibles de un crecimiento indefinido, esos seres pueden parecer inestables a los ojos de quienes permanecen limitados a su sola riqueza nativa. Ni Tieck ni Nodier han quedado a salvo de esta irreflexiva clasificación.

"En mí, todo debe echar profundas raíces antes de salir a la luz", escribe Tieck a propósito de la muerte de Novalis. Y dos años después: "Soy tanto más una individualidad, cuanto mejor puedo perderme en todo; por lo demás, eso no es perderse, pues no comprendemos ni sentimos una cosa sino identificándonos con ella". Un doble movimiento lo inducía a guardar dentro de sí todo lo que llegaba a su sensibilidad o a su inteligencia, y a sacar luego a la luz del sol, tras un largo período de silencio, lo que se había elaborado en la noche del inconsciente: doble movimiento que él mismo designa como el ritmo constante de la naturaleza humana. "Nuestra vida entera consiste en un doble esfuerzo: descender hasta el fondo de nosotros, y luego, olvidándonos, salir de nosotros mismos. Este ritmo es lo que constituye el encanto de la vida." El encanto, sí, pero también la dificultad, y de esto es Tieck

un ejemplo elocuente. Constantemente desea estar en comunicación con el fondo de sí mismo, y lo atormenta el no poder lograrlo siempre. Desea exteriorizar —por la vida, por el arte, por el gesto— todo lo que hay en su interior, y cada fracaso lo llena de abatimiento. Pero éste no dura mucho: un seguro instinto viene pronto a reafirmar a Tieck, y lo induce a satisfacerse con esas tentativas, con la intuición todavía vaga y con el balanceo de esas dos inclinaciones contrastadas.

Sin embargo, el inconsciente, nutrido como está de recuerdos infantiles, conserva el carácter ambiguo de esos recuerdos: lugar natal en que el alma gusta de encontrar descanso, es también el reino de las angustias indecibles, del temor metafísico y de las tendencias violentas o criminales. Los fantasmas terribles son inseparables de los mágicos ensueños interiores, y con un poco que se afloje el freno que la razón impone a las explosiones espontáneas de las honduras, el volcán puede derramar de pronto una lava incandescente.

Hay instantes en que una persona a quien conocemos hace mucho puede asustarnos, y hasta aterrorizarnos a veces: una carcajada, por ejemplo, le viene directamente del corazón, y nunca la habíamos oído reír de ese modo... Un apacible ángel suele dormitar en un corazón, esperando sólo que el genio venga a despertarlo; pero en el ser más gracioso y más amable adivinamos también la presencia de un espíritu de perversa vulgaridad que bruscamente puede salir de sus sueños, cuando lo cómico penetra hasta los últimos rincones del corazón. Nuestro instinto siente entonces que en ese ser hay algo de que debemos cuidarnos.

Tieck sabe muy bien que el arte y los sueños, estrechamente emparentados, son capaces de evocar y de hacer transparentes las cosas que revela una risa destemplada. La música, sobre todo, opera el milagro de tocar en nosotros el meollo más secreto, el punto en que hunden sus raicillas todos los recuerdos, y de convertirlo por un instante en centro de un mundo encantado.

Semejantes a semillas embrujadas, los sonidos echan raíces en nosotros con una rapidez mágica: al punto algo se levanta en nosotros, hay un llamear de fuerzas invisibles, y en un abrir y cerrar de ojos percibimos el murmullo de una floresta sembrada de flores maravillosas, vestida de raros colores desconocidos. En el follaje de los árboles, *nuestra infancia y un pasado aún más remoto* se ponen a danzar una ronda juguetona. Las flores se agitan y se confunden; los colores mezclan sus destellos, una lluvia de luz se renueva y se metamorfosca sin cesar.

El arte, piensa Tieck, no se limita a conmover las profundidades; también es capaz de metamorfosear sus extraños contenidos,

de penetrar con su luz lo que originariamente no es sino oscura materia, naturaleza en bruto. Tal es el significado de una página que suelen citar los psicólogos modernos, y en la cual ven, con mucha razón, un atisbo precursor de sus propias investigaciones. No sería fácil encontrar en Jung o en Freud una definición del inconsciente más sutil y más directa que las siguientes líneas, inspiradas a Tieck, en 1824, por su estudio de Shakespeare:

> Ni siquiera sabemos cuántos sentidos poseemos. Todo el mundo está de acuerdo en cuanto a los sentidos corporales groseros. Pero... la fuerza del sentimiento —la facultad de evocar inmediatamente lo invisible, lo lejano, lo oscurecido por un largo olvido—, el presentimiento —los extraños terrores que hacen que se erice el pelo y se contraiga la piel—, el sutil temblor de ciertas sensaciones en que se confunden el placer y el horror...: todas estas reacciones sensibles, y muchas otras, ¿qué otra cosa son si no verdaderos sentidos, aunque situados en una capa más profunda de nuestro ser? No siempre están en actividad, pero eso mismo aumenta su eficacia.

Y, preguntándose si la poesía puede y debe recurrir a ese cúmulo de fuerzas desconocidas, Tieck señala como finalidad del poeta *la transformación de esos impulsos naturales en una claridad celestial, en una aspiración hacia lo invisible.*

La actitud de Tieck queda bien definida en esa notable página. Dotado de una percepción extraordinariamente aguda de los oscuros fermentos que se elaboran en nosotros, y conociendo toda su importancia y toda su riqueza, se niega, sin embargo, a ser su esclavo. No se deja mecer simplemente por las melodías informes de la vida oculta, como tampoco quiere aventurarse, sin precauciones, en los abismos en que el hombre lucha contra sus propios fantasmas.

Sin que nunca haya en él una intervención decisiva de la voluntad o un dominio muy consciente del caos interior, Tieck, aun permaneciendo siempre esencialmente pasivo, pide a la poesía una transfiguración de los clamores y de los espectáculos del inconsciente. Lo que surge de allá no es todavía más que materia a la cual debe dar otro valor el arte, y ninguno de esos impulsos adquiere una dignidad superior sino cuando el poeta los metamorfosea y los orienta.

No obstante, hay que ver que, por más que se acerquen a las teorías modernas, esas afirmaciones de Tieck tienen matices, orígenes y fines muy distintos; el poeta *no registra,* como el psicólogo, el *hecho* de la sublimación estética: *confiesa* su *experiencia* de los subterráneos del alma, y, porque es para él una necesidad, un postulado de todo su ser, inquieto por sus razones de vivir, recurre a la transposición poética como a un medio de precaverse

contra los peligros interiores, un medio de ennoblecer lo que por sí mismo no es noble.

Entre los románticos, se llama *ironía* ese desapego que consiste en colocarse fuera y por encima del desarrollo espontáneo de las imágenes, juzgarlo y gobernarlo, hacer del funcionamiento automático un libre juego. Tieck se complace en evocar las imágenes, ansía volver a la infancia y vivir de nuevo en la dichosa interpretación de lo imaginario y lo real; pero insiste siempre en guardar su presencia de espíritu. El hecho de entregarse de lleno al juego, como hace el niño, no debe quitarle el placer de asistir al juego como espectador. La ironía, pues, tendrá una doble función: con respecto a la experiencia sensible, será una escuela de duda que permita negarle al mundo "tal como es" un grado de realidad absoluta y definitiva, y sustituirlo a cada instante, con ayuda del movedizo impulso psíquico, por un mundo cambiante, móvil, incesantemente imprevisible. Pero, vuelta en seguida hacia esta nueva realidad, la ironía impedirá que el espíritu se abandone enteramente al flujo de los sueños. La ironía es el órgano de equilibrio: da al poeta la facultad de fundir la vida misma del acontecer interior y exterior, sin meterse en él por completo ni anegarse en su corriente.

Tanto en la vida como en la obra de Tieck, el sueño tiene aspectos y funciones múltiples, que corresponden a toda la escala de las sutiles relaciones entre el inconsciente y la consciencia. Revelador de las regiones profundas, refugio del alma amante de la fluidez, modelo de la transfiguración estética, también puede ser la prisión de donde uno anhela poder escapar.

La experiencia que ha dado a Tieck el conocimiento, el gusto y a veces el temor del sueño no consiste tanto en la observación del sueño nocturno, sino más bien en el recuerdo de las alucinaciones a que estaba sujeto. En esos sueños de la vigilia, muchas veces llegó a experimentar, con una agudeza singular, los peligros inherentes a su naturaleza, que amenazaban su equilibrio.

Una primera visión, que data de la época en que Tieck era estudiante en Halle, expresa con símbolos fácilmente analizables el terror de la soledad. Otra experiencia, más importante, debe ser de muy poco tiempo después, si bien no la anotó Tieck hasta mucho más tarde, en su vejez. El día de San Juan, después de una noche de insomnio, el joven camina a pie por el Harz y llega al anochecer a una posada en la cual, desde su cama, escucha los juegos y las danzas de los aldeanos. Sin haber pegado los ojos, parte de madrugada y, tras escalar una colina, contempla la salida del sol.

Pero ¿dónde encontrar palabras para pintar, aunque sea pálidamente, la maravilla, la visión que se me ofreció y que, transformando mi alma, mi vida interior, todas mis fuerzas vivas, me transportó bruscamente frente a una realidad invisible, divina, de un esplendor inefable? Un indecible arrobamiento elevó todo mi ser; me puse a temblar, a derramar un torrente de lágrimas que me sacudían con una emoción que nunca antes había experimentado. Me detuve para entregarme enteramente a la visión, y mientras palpitaba con una alegría extraordinaria, tuve la clara sensación de que otro corazón, dichoso y amante, latía contra mi pecho.

Ésa fué la cima de mi vida entera; en el colmo de mi exaltación y de mi alegría, no pude reprimir lágrimas de felicidad. No sé cuánto duró esta embriaguez...

Tengo ahora ochenta años, y el recuerdo de esos instantes sigue siendo para mí el más admirable, el más misterioso de mi larga vida. Nunca he vuelto a experimentar el sentimiento que entonces tuve de un amor *inefable y personal, tangible y dotado de una realidad incontestable*, y sin embargo me juzgo infinitamente dichoso por haber conocido una vez tal estado...

Esas visiones, esos éxtasis, esas breves contemplaciones de lo que se suele llamar el más allá, son transfiguraciones de nuestra alma, que se conceden a poquísimos seres... Todos los esfuerzos que hice durante el curso de mi vida para renovar ese éxtasis... han sido vanos, y tras ellos no he tenido sino *un amargo remordimiento*, y sin embargo he leído, he meditado, muy a menudo he conocido estados de exaltación gracias a la poesía, al arte, a la mística, a pensamientos singularísimos y a las más extrañas experiencias.

Es posible que, sesenta años después del suceso, Tieck haya olvidado algún tanto sus detalles y modificado su significación primitiva. Pero la autenticidad de la experiencia no deja lugar a duda, y la sinceridad del autor se prueba por el solo hecho de que él mismo insiste en las causas puramente "naturales", insomnio, música, impresión del paseo, que pudieron favorecer el carácter de la alucinación. Lo que ocurrió en esa hora única es tan diferente de todo lo que Tieck llegó a experimentar en su vida, que esta vez, cuando menos, es fácil desechar toda hipótesis de mimetismo: en aquel momento privilegiado, Tieck conoció una confrontación con lo divino, que tomó la forma de una aparición luminosa. Nunca más volvería a conocerla. Y quedó de tal modo transformado por esa sola visión mística, que más tarde la consideraría como el momento en que nació en él la poesía.

¡Qué incomprensible misterio, se dice el héroe de *Los amigos* (1796), es ese súbito acercamiento que se produjo entonces entre las cosas que me parecían separadas para siempre por inmensos abismos! Mis presentimientos más vagos tomaron una figura de contornos precisos y se aureolaron con un halo luminoso, en el cual vislumbré mil objetos nuevos, mil formas hasta entonces imperceptibles. Así me fué dado, por fin, el nombre de lo que siempre había deseado expresar. Recibí los más bellos tesoros de la tie-

rra, aquello que todas las ansias de mi ser habían buscado inútilmente. Y desde ese instante te lo debo todo, todo, ¡oh divino poder de la imaginación y de la poesía! Tú has allanado el camino de mi vida, que antes parecía tan confuso. Tú me has revelado fuentes siempre nuevas de placer y de felicidad, y ya nunca me conducen mis pasos a desiertos áridos; todos los torrentes del suave, del voluptuoso entusiasmo, han penetrado en mi corazón terrestre; me he embriagado con ellos y he conocido los éxtasis celestes.

Así, pues, la revelación religiosa es al mismo tiempo para Tieck una iluminación que le inspira una confianza total en el acto poético. En ese momento en que percibió la harmonía perfecta entre el mundo y él mismo, descubrió mil objetos nuevos, mil sensaciones dotadas por fin de esa significación apacible y misteriosa que siempre había esperado alcanzar. Y la poesía será para él, desde entonces, el eco amortiguado, pero siempre bienhechor, de ese primer encantamiento en que el éxtasis le hizo transparente el espectáculo del universo.

Las ideas de Tieck sobre los sueños se inspiran en esas experiencias, a las cuales hay que sumar los pocos sueños nocturnos, por cierto no muy significativos, cuyo recuerdo confió a su biógrafo Koepke. Sin embargo, Tieck aludió a sueños más personales, de los cuales, por desgracia, no nos dejó un relato exacto: sueños de angustia, que se repetían una y otra noche, y en los cuales se espantaba al verse lleno de crueldad, de apetitos sanguinarios y criminales. En varios de sus personajes encontramos la huella de esos recuerdos oníricos del poeta.

Así, no debe sorprendernos demasiado el hecho de que Tieck haya expresado, acerca del valor de los sueños, opiniones que se contradicen a veces. Aquí, como en otros dominios, deja la palabra alternativamente a dos interlocutores cuyo diálogo no cesó de resonar en él, sin que jamás se haya identificado enteramente con uno de ellos. Unas veces levanta la voz el poeta nostálgico, para quien los sueños son obra "de una fuerza espiritual muy alta y por lo tanto misteriosa"; otras, en cambio, Tieck ve en ellos "la realización de nuestros deseos más cínicos" o "la proyección de los sentimientos inconscientes", y, precursor del psicoanálisis, escribe que "la voluptuosidad es el gran secreto de nuestro ser; la sensualidad, el engranaje más importante de la máquina humana".

Tieck tuvo consciencia de esa contradicción entre sus opiniones sobre la vida de los sueños, que lo hacen recurrir a las explicaciones más escépticas de la psicología o, por el contrario, fiarse de las revelaciones de la poesía interior. En dos ocasiones, en las

novelas cortas que escribió en sus últimos años, buscó una conciliación entre esas dos actitudes tan diferentes. En *Lo superfluo de la vida* (1837) expresa simplemente una duda y deja pendiente la cuestión.

Habría que saber hasta qué punto nos pertenecen nuestros sueños. ¿Quién puede decir en qué medida dejan ver la estructura recóndita de nuestra vida profunda? A menudo en nuestros sueños somos crueles, mentirosos, cobardes, absolutamente viles; matamos por placer a un niño inocente, y sin embargo estamos convencidos de que semejantes instintos son ajenos a nuestra verdadera naturaleza, a la cual repugnan.

Por lo demás, hay sueños de tipos muy diferentes. Muchos de ellos son luminosos y rozan casi las fronteras de la revelación; pero los hay también que provienen sin duda de un malestar del estómago o de otros trastornos fisiológicos. Porque la extraña mezcla de materia y de espíritu, de bestia y de ángel que nos compone, puede permitir en cada una de nuestras funciones tantos matices, que es imposible hacer ninguna afirmación general en ese terreno.

Puerta de cuerno y puerta de marfil, en Tieck como en Homero, dejan bajar a nosotros sueños de diversa índole: unos descubren nuestras tinieblas y nuestras secretas brutalidades, y otros son quizá rayos de alguna luz superior.

Pero en la *Gesellschaft auf dem Lande* (1824), Tieck había puesto en boca de sus personajes un diálogo que, en vez de resolver la contradicción por la duda, intentaba llevarla hasta una síntesis verdadera. Después del relato de un sueño, se entabla una animada conversación:

Creo —dice un joven— que a menudo nuestra esencia profunda y nuestros pensamientos aún desconocidos se transforman en imágenes de las cuales se apodera luego el sueño, para agitarnos hasta en las bases de nuestro ser.

El joven psicólogo sabe, pues, que las *imágenes* traducen y traicionan aquello que en nuestro interior es todavía un secreto para nosotros, y que el instante en que nos encontramos frente a frente con esta poesía del abismo puede provocar tal trastorno, que nuestra vida sufra un cambio completo. No obstante, el personaje que acaba de narrar su sueño responde con una pregunta muy significativa:

Pero ¿somos nosotros quienes jugamos así con nosotros mismos? ¿O bien es una mano de lo alto que baraja los naipes?

Y el joven, con aire meditabundo, y como sorprendido de su propia idea, añade: *Quizá esas dos acciones se confunden* en los momentos verdaderamente importantes de nuestra vida.

De modo que nuestros sueños, hasta los más grotescos y groseros, sólo aparentemente vendrían a ser obra de nuestra naturaleza demasiado humana; todo en ella —aun esos matices cómicos que se mezclan furtivamente en nuestros más nobles gestos, y que parecen un eco de la risa perversa de Satanás— vendría a estar manejado por la voluntad que gobierna nuestros destinos; a veces, para iluminarnos, se sirve de medios bastante raros y de las peores revelaciones sobre nosotros mismos.

Esos atisbos responden al deseo de conciliación que, en la época de la madurez, impulsa a Tieck a conservar la balanza equilibrada entre los más inconciliables impulsos de su propia naturaleza. Mientras una experiencia onírica cargada de angustias y una impecable perspicacia psicológica le enseñaban las relaciones entre los sueños y los bajos fondos del alma, otra experiencia, la de su inestable noción de lo real, le hacía amar la dulce luz y el arrullo de los ambientes de los sueños. La verdadera magia salvadora, ante semejante divorcio interior, no puede encontrarse en una síntesis teórica: es en la poesía, sobre todo en la de los *Märchen*, donde Tieck llegará, por breves instantes, al acto que libera y exorciza.

II

Tieck no llegó a la evocación poética del sueño, tal como la hallamos en los *Märchen*, sin recorrer antes muchas etapas. Su novela de juventud, *William Lovell*, es la expresión de su profunda ansiedad en los años en que, dividido entre una vida de delicias imaginarias y el deseo de acercarse a la inasible realidad exterior, no podía encontrar el equilibrio ni la simple transacción entre esos dos mundos. Lovell trata en vano de vivir y de percibir como vivos a los seres y espectáculos que lo rodean. "El presente no es sino un sueño; el pasado, el vago recuerdo de ese sueño, y el porvenir, un mundo de sombras del que un día no nos acordaremos sino a duras penas." Repite hasta la saciedad exclamaciones como éstas: el mundo está muerto, inmóvil, sin vida, mientras que mis sueños son móviles, coloreados y me arrullan con sus seducciones. En su desesperación de no alcanzar nunca un contacto con la realidad, llega a un subjetivismo absoluto.

Todo está sometido a mi capricho; puedo dar el nombre que se me antoje a todos los fenómenos, a todos los actos. Mi vida entera es un sueño cuyas figuras nacen según lo quiera yo. Soy la única ley de la naturaleza, y todo obedece a esta ley.

A medida que avanzamos en la lectura de esta historia del "soñador pervertido", inspirado en Restif de la Bretonne, ese sentimiento se carga de amargura y toma la forma de la ironía: puesto que la realidad es impenetrable, Lovell jugará con ella, se convertirá en un *voluttuoso* parecido a sus corruptores, y lo único que hará es tratar de divertirse en el mundo de las apariencias.

Pero lo que da a la obra su tonalidad grave es el vivo contraste entre la tendencia de Lovell a preferir el sueño y el carácter trágico de sus sueños nocturnos; él y los otros personajes sólo tienen sueños de horror, como Tieck los tenía en su propia vida. Un solo sueño gracioso se opone en la novela a esos terrores que visitan a todos los personajes: es un sueño de la infancia de Lovell —de la infancia de Tieck, seguramente. Así, hasta en la vida de los sueños, sólo la infancia es privilegiada y conoce sensaciones de paradisíaca bienaventuranza. En comparación con ella, la existencia es "un sueño grotesco y vacío, un sainete incoherente y pesado que malamente tomamos en serio, la triste parodia de una verdadera existencia".

Sternbald, el héroe de la segunda gran novela de Tieck, se asemeja mucho a Lovell; también él "ve a menudo su vida como un sueño y le cuesta algún trabajo convencerse de que los objetos que le rodean son reales". Pero, pintor de talento, evita los errores de su predecesor y llega a recobrar, por la magia del arte, el paraíso infantil. Hasta en sus sueños resulta más favorecido; su clima es más ligero, más prometedor, anuncia la solución de los conflictos y la resurrección de las flores que la vida había marchitado. A veces sigue apareciendo la angustia, pero es una angustia atenuada y fugitiva, mientras que la tonalidad general es luminosa, y muy naturalmente los pensamientos de la vigilia, los objetos que se perciben y los deseos del corazón reaparecen transfigurados y ligeros.

El dormir es con frecuencia *un reposo en un mundo más bello;* cuando el alma se desentiende de los espectáculos de este mundo, descubre esos países mágicos y desconocidos en que juegan exquisitas luces y todo sufrimiento está proscrito. El espíritu abre entonces sus grandes alas y se siente divinamente libre en el infinito, sin límites ni tormentos. Al despertar, estamos demasiado prontos a menospreciar esta existencia más bella, so pretexto de que nuestros sueños, sin mezclarse con la trama de nuestra vida cotidiana, siguen su propio camino.

Esta magia de los sueños venturosos, que falta a Lovell y que Sternbald llega a evocar, constituye el encanto de los mejores *Märchen* de Tieck. Pero la angustia nunca está enteramente ausente, y por eso algunos de ellos son superiores a los de muchos

otros románticos; tienen la maravillosa ligereza del sueño, los alumbra la claridad de los verdaderos cuentos de hadas; pero las impresiones de indecible horror que poblaban las noches del autor, las imágenes en que se traicionan las inclinaciones criminales, entretejen sus sombras repentinas en esa etérea urdimbre.

En las conversaciones de *Phantasus*, que sirven de marco a los cuentos, se pueden encontrar dos pasajes sobre los sueños que se complementan y que pueden definir el mundo mágico de Tieck. El primero es un diálogo en que se pone de relieve la vehemencia de las emociones oníricas y se hacen ver sus enseñanzas.

Todos los sufrimientos y todas las emociones que conocemos cuando estamos despiertos son cosas muy tibias al lado de las lágrimas que derramamos en sueños y de los latidos que da el corazón cuando dormimos. En sueños se derrite todo lo que puede haber de duro en nuestra naturaleza; el alma entera se derrama en las olas del dolor. En la vigilia siempre quedan algunos arrecifes rocosos donde las olas vienen a romperse.

Es cierto (responde otro interlocutor) que deberíamos considerar como hermanos los estados del sueño y de la vigilia: nuestras vigilias serían más claras y nuestros sueños más ligeros.

El otro diálogo, todavía más preciso, toca a la vez la cualidad misma del sueño, aquello que constituye su euforia particular, y la poesía de las sensaciones coloreadas, que con tanta frecuencia tomó Tieck de los sueños para crear el ambiente de sus cuentos.

¡Qué maravilloso es sumirse verdaderamente en la contemplación de un color, considerado como simple color! ¿Cómo se explica que el azul lejano del cielo despierte nuestra nostalgia, que la púrpura de la tarde nos conmueva, que un amarillo claro y dorado pueda consolarnos y serenarnos? ¿Y de dónde viene ese inagotable placer que nos produce la contemplación de un fresco verdor, donde los ojos nunca llegan a calmar su sed?

Tocamos aquí una cosa sagrada (responde otro); el sueño que está en nosotros tiende entonces a fundirse en un sueño aún más exquisito y misterioso, no para buscar en él una explicación, sino una comprensión: para transformarse y perfeccionarse en él, para convertirse en una existencia en el seno de la existencia amiga. Entonces se acercan al vidente las fuerzas divinas, y el profano, en esta misma línea divisoria, se deja inducir a la idolatría.

Los *Märchen* de Tieck —por lo menos los que no son obras arbitrarias y puramente literarias— dan la impresión de salir espontáneamente de esa doble experiencia, tan profundamente vinculada con el conflicto mismo de la naturaleza del poeta; experiencia de la extraordinaria violencia de los estados afectivos en los sueños, donde se transparentan las angustias menos fáciles de conjurar, y experiencia del extraño bienestar que puede difundir

en nosotros la simple sensación de un color o de una harmonía natural. La expresión que emplea Tieck demuestra, como tantas veces en él, una percepción muy concreta de los fenómenos psicológicos más difíciles de captar en sus matices: un color, observado en la naturaleza o bien puesto ante nuestros ojos por el pintor, llega de pronto "al sueño que hay en nosotros" y nos da la impresión de que ese yo secreto, habitualmente encarcelado, se libera para un acuerdo imprevisto y delicioso con el vasto "sueño más misterioso" que nos rodea.

El sueño nocturno tiene un papel muy importante en todos los cuentos; pero siempre produce la impresión de ser un "sueño en el sueño" y se confunde con el ambiente general, que es totalmente el de las aventuras oníricas.

En las mejores obras fantásticas de Tieck, *Eckbert*, *Los amigos*, *Runenberg* y *Tannhäuser*, a las cuales hay que añadir dos cuentos posteriores, *Los elfos* y *La copa de oro*, y el drama *Genoveva*, encontramos el mismo clima poético. Casi siempre es el bosque alemán, el bosque de los viejos cuentos populares, con su misterio y sus terrores, la soledad de un niño o de un joven que se extravían, la brusca aparición de ancianos extraños. Pero el paisaje, con su blanda iluminación, sus bruscos juegos de luces y sus montañas rocosas, no es el único componente de este ambiente especial. Otros temas, interiores, intervienen en él, y en ellos reconocemos fácilmente las obsesiones que perseguían al autor desde su infancia. De pronto un recuerdo profundamente sumido en el inconsciente resurge, por lo general gracias a una sensación imprevista —un color, una palabra, un simple sonido— que se parece a una sensación antigua, y esta resurrección del pasado va acompañada de un temor que a veces llega al espanto. Ciertas cosas, hechas para el olvido, no pueden salir de él sin conmover los fundamentos mismos de la existencia. Los personajes de esos cuentos se evaden a menudo, por una gracia inexplicable, de la vida estrecha de la creatura terrestre y penetran en un paraíso mágico. Pero todos pierden luego esa felicidad, ya porque cometan una falta, ya porque revelen algún secreto, ya porque la visión de belleza se desmorone y se convierte en un caos grotesco o aterrador. La certeza de estar bajo la amenaza o bajo el peso de un castigo persigue a casi todos esos seres, sin que conozcan a punto fijo la naturaleza de su delito: pecado inherente a la condición humana, culpabilidad carnal o infamia cometida contra los misteriosos protectores a quienes han ofendido sin saberlo. En fin, flores, piedras y sobre todo ciertos colores reaparecen insistentemente, unidos a una significación hondamente simbólica.

Todos esos caracteres constantes, algunos de los cuales se encuentran en los cuentos populares, son precisamente los caracteres del sueño. Aunque nunca lo haya dicho, Tieck parece haber conocido e interpretado a fondo la analogía que indudablemente existe entre los mitos, creaciones de la imaginación colectiva que expresan algunas de las grandes emociones primordiales de la naturaleza humana, y las fábulas que todos inventamos en nuestros sueños. El tesoro de símbolos de donde sacamos las escenas de nuestros dramas nocturnos es el mismo tesoro que alimenta a la mitología de los pueblos; si esos símbolos no tienen la significación constante que les atribuyen ciertas teorías, es evidente, de cualquier modo, que las mismas imágenes están dotadas de un extraño poder afectivo; cambian de sentido, pero no de intensidad; esto es justamente lo que permite a un poeta como Tieck evocar tales imágenes, transmitirnos su conocimiento de la vida inconsciente y hacer vibrar en nosotros los órganos del miedo o de la euforia.

En los sueños compuestos por Tieck a la vez para alcanzar esa eficacia de toda obra profunda y para exorcizar por la expresión a sus propios fantasmas, es muy natural que intervengan los sueños nocturnos, como reveladores privilegiados de los secretos que la magia especial del *Märchen*.

La única diferencia que hay entre esos cuentos está en su grado de verosimilitud onírica; unos son todavía muy explícitos, y se siente en ellos, quizá demasiado vigilante, la presencia del autor, que yuxtapone con intención premeditada los diversos planos de lo real y los círculos del infierno interior. Por el contrario, los otros se mantienen con un extraordinario poder de persuasión en el dominio de la verdad afectiva y poética; en vez de componer su relato, el autor parece hacerlo brotar dentro de sí mismo, evocarlo de quién sabe dónde, fiado tan sólo en los poderes del lenguaje, en un simbolismo espontáneo y en verdaderos gestos mágicos.

El relato de *Los amigos* está todavía muy lejos de esa irrefutable verosimilitud que puede alcanzar la imaginación. El paso de la vigilia al sueño y a la fantasía, la aparición de la culpa y del remordimiento, tienen un carácter muy explícito. El héroe, Ludwig, acude en socorro de un amigo que lo ha llamado desde su lecho de enfermo. A través de bosques y de llanuras que no tarda en transformar el sol poniente, se extravía, perdido en los recuerdos de otro tiempo, y penetra en un país de hadas en el cual descubre un palacio maravilloso, "hecho de oro, de piedras pre-

ciosas y de cambiantes arcoiris". Los colores se hacen cada vez más mágicos; unas llamas danzan sobre el césped; unas voces melodiosas invitan al soñador a aventurarse por un sendero de flores en el cual resuenan campanas y se abren las rosas; por último, unas mujeres de belleza sobrenatural vienen a su encuentro. "Vivo en el corazón mismo del país de mis sueños... Apenas puedo acordarme de mi vida pasada", exclama. Iniciado en una existencia de perfecta bienaventuranza, "se siente como recién nacido". Pero, al adormecerse bajo un emparrado, tiene un sueño dentro de su sueño: su paraíso se desmorona, la luna desaparece dejando en el cielo un agujero negro, y en lugar de los cantos se oyen gritos ansiosos.

Ludwig despertó, presa de una sensación de angustia, y se reprochó vivamente porque su imaginación hubiese conservado la necia costumbre de los habitantes de la tierra, que barajan todas sus impresiones y pueblan sus sueños de figuras disparatadas.

Después de esta primera disonancia, Ludwig pasa varios días de una felicidad sólo interrumpida, en las tardes, por el canto de un gallo que hace estremecerse el palacio y palidecer a sus habitantes. Cada vez le viene el recuerdo punzante de la tierra. Perseguido por esta nostalgia, suplica a las hermosas matronas del sueño que le concedan la compañía de su amigo, y una de ellas responde:

Somos las antiguas hadas, y has oído hablar de nosotras desde hace mucho. Si tu nostalgia de la tierra es demasiado fuerte, regresarás a ella. Nuestro reino se anima y florece cuando la noche se extiende sobre los mortales. Vuestro día es nuestra noche. Nuestro reinado viene desde épocas inmemoriales, y durará todavía mucho tiempo.

Y el hada se aparta de él. Incapaz de seguirla, se aventura fuera de los límites del reino de la perfección; un desconocido se acerca a él, y, despertándose bruscamente, Ludwig se encuentra en brazos de su amigo ya curado, que le dice:

No podrás evadirte de la tierra. Ciertamente hay hadas; pero es mentira, invención pura, que se complazcan en hacer felices a los hombres. Ellas depositan en nuestros corazones esos deseos que nosotros mismos no conocemos, esas exigencias locas, esa sobrehumana codicia de bienes sobrehumanos que nos embriaga de melancolía y nos hace menospreciar la tierra y sus esplendores.

El drama del ser humano, dividido entre su nostalgia de un paraíso perdido y la necesidad de vivir en la tierra, entre el pla-

cer del sueño y los dones pesados y bellos de la realidad, se expresa en ese cuento por la doble tristeza de Ludwig: en pleno sueño, se siente culpable de negligencia en sus deberes de amigo; pero al volver a la tierra, por más que maldiga al sueño, "angustia escondida tras una resplandeciente vestidura", conserva el oscuro sentimiento de que lo han proscrito del país maravilloso por culpa suya.

Eckbert el rubio vuelve a los mismos temas con un tono más trágico; el sentimiento del pecado, del doble delito irreparable cometido contra los afectos terrestres y las promesas del sueño, llega aquí a una angustia más misteriosa, más insoluble, y el cuento entero evoca los climas más auténticos. Una joven, Bertha, cuenta la extraña historia de su infancia a un amigo de su esposo, que se lo ha pedido. Hija de pobres pastores, abandonó un día la cabaña paterna para huir de los rigores de su educación y con la esperanza de volver pronto cargada de tesoros. Ella también se pierde en los bosques y montañas de las leyendas. Cerca de una cascada, en el momento en que la niña se desespera al verse sola, encuentra a una vieja vestida de negro, apoyada en un báculo, que le hace señas de seguirla. Apenas se ha tranquilizado con esa presencia humana, cuando el paisaje se metamorfosea y se reviste de esplendor, como en los sueños.

Luego llegan a la casita de la vieja, en una cañada deliciosa; comienza una vida infinitamente fácil y dulcemente monótona, en compañía de un perrito y de un pájaro que repite sin cesar la misma canción. Así pasan años, sin que nada suceda. Cada día el pájaro pone un huevo que encierra una piedra preciosa; la muchacha pasa horas enteras soñando frente a su rueca, y a veces la vieja se ausenta por largas temporadas. Un día previene misteriosamente a la niña que *toda culpa tendrá su castigo*, y parte para un viaje más largo que los otros, mientras Bertha se queda meditando en sus palabras. En su soledad, la muchacha vacila entre el deseo de huir y el de quedarse, protegida, en esa existencia aislada.

Pero finalmente:

> De pronto me vino la sensación de que tenía algo muy urgente que hacer. Cogí al perro y lo até sólidamente en la casita, y luego me puse bajo el brazo la jaula con el pájaro. Sorprendido por este tratamiento, el perro se revolvía, lloraba y levantaba hasta mí su mirada suplicante; pero no tuve ánimos para llevármelo; tomé también uno de los vasos, que estaba lleno de piedras preciosas, y dejé los demás.
>
> El pájaro volvió la cabeza de modo muy raro cuando pasé con él por el umbral; el perro hacía esfuerzos desesperados por seguirme, pero tuvo que resignarse a quedar ahí.

Evité el camino que conducía hacia los peñascos salvajes y tomé la dirección opuesta. El perro no dejaba de ladrar y de gemir, y sus llamadas me partían el alma; dos o tres veces, el pájaro trató de cantar, pero, sacudido en su jaula, no lo consiguió.

La muchacha, errante, llega una tarde a una aldea y reconoce su país natal; se acerca a la cabaña paterna, empuja la puerta y se encuentra entre desconocidos. Sus padres han muerto, y el remordimiento de haberlos abandonado se hace tan punzante como el de haber dejado al perro atado en la casita del sueño. Algún tiempo después, el pájaro, que se había callado desde hacía tanto, se pone a cantar de pronto su única canción, pero ahora con palabras amenazadoras. Incapaz de soportar esta advertencia, Bertha desliza la mano en la jaula y estrangula al testigo de su culpa. Después se casa con Eckbert y no tarda en olvidar ese extraño pasado.

En su cuento, la joven no logra recordar un detalle: el nombre del perro. Pero el amigo que escucha, Walther, se despide de ella con estas palabras: "Me la imagino muy bien a usted con el pájaro, o si no ocupada en dar de comer al pequeño *Strohmian*." Llena de estupor, Bertha se pregunta cómo puede conocer Walther aquel nombre, qué relación hay entre este hombre y su destino. Aterrorizada por esa resurrección de un pasado que había olvidado, cae gravemente enferma.

Pero Eckbert, su marido, concibe contra el amigo que sabe tantas cosas un odio lleno de sospechas. Lo mata de un flechazo y vuelve a casa: Bertha acaba de exhalar el último suspiro. Desde entonces, Eckbert lleva una existencia atormentada por sus recuerdos.

Un día Eckbert cuenta a su nuevo amigo, el joven Hugo, todo su pasado; pero muy pronto el temor de la traición le hace creer que Hugo y Walther son el mismo hombre. Entonces huye, se mete en el bosque y llega a un claro donde un perro ladra, donde un pájaro canta la canción de antaño, donde aparece de pronto una vieja que lo amenaza:

—¿Me traes mi pájaro, mis perlas, mi perro? ... Ya ves que el mal acarrea en sí mismo su castigo; tu amigo Walther, tu querido Hugo no eran sino yo misma.

—¡Dios del cielo! —murmuró Eckbert para sí—. ¡En qué espantosa soledad he pasado mi vida!

—¡Y Bertha era tu hermana...!

Eckbert yacía en el suelo, torvo y agonizante; sorda y confusamente percibía las palabras de la vieja, los ladridos del perro y la canción que el pájaro repetía.

La culpa de Bertha se complica así con una vieja maldición, y el incesto viene a añadir su horror a los pecados cometidos por la muchacha. Todo el cuento está rodeado de una atmósfera extraña que se mantiene inflexiblemente; el bello sueño se desmorona de pronto, pero por no haber sabido mantenerse en el mundo mágico, Bertha es condenada: el olvido es impotente para impedir la resurrección de las imágenes y del arrepentimiento y para conjurar la venganza de las divinidades ofendidas. En este precioso cuento revela Tieck, mejor que en ninguna otra obra, su profunda iniciación en los procesos del inconsciente; la vida de los fantasmas interiores se mezcla aquí, de manera perfectamente natural, con las amenazas y las promesas que ha recibido la creatura humana.

Rodeadas de la transparencia de las bienaventuranzas celestiales, o revestidas a su vez de los terribles colores del mal, las imágenes del sueño nos dan la aguda sensación de nuestro destino eterno; nuestros actos pueden parecer a nuestra consciencia en vigilia como exentos de toda consecuencia, puesto que el olvido nos protege contra su eficacia; pero el sueño les restituye una virulencia de la que nada puede ampararnos.

Esas mismas obsesiones, que inspiran igualmente el cuento de *Tannhäuser*, vuelven a encontrarse en *Runenberg*. Al igual que Bertha, el joven Christian abandona a sus padres, se pierde en las montañas y, guiado por un anciano, llega hasta una gruta en la cual, a través de una hendidura, divisa en una sala maravillosa a una mujer de elevada estatura "que no parece pertenecer al mundo de los mortales". Una singular impresión, en la cual se confunden el temor de lo sagrado y un secreto erotismo, se apodera de él.

> En su seno se había abierto un abismo de formas y de harmonías, de nostalgia y de voluptuosidad; enjambres de sonidos alados, de melodías melancólicas y alegres volaban hasta su alma, conmovida hasta lo más hondo: sentía surgir en sí mismo un mundo de dolor y de esperanza, poderosas rocas mágicas de confianza y de audaz seguridad, grandes ríos cuyas aguas parecían fluir melancólicamente.

La "extraña deidad" entrega a Christian un talismán maravilloso. Pero despierta inmediatamente, y ve que se ha quedado dormido bajo un árbol, muy lejos de las alturas adonde lo había transportado el sueño. Una bruma invade su memoria y lo separa de su propio pasado. El sueño lo ha arrancado de la vida, lo ha introducido en países ignotos.

Llega a una aldea, en plena fiesta de las cosechas, y pisa de nuevo el suelo de la realidad; se casa con Elisabeth, una muchacha del país, y lleva una existencia tranquila; considera su sueño como "perverso e impío", y da gracias a Dios por haberlo salvado, a pesar de sus culpas, de las redes del "Espíritu maligno". Pero no puede olvidar del todo la visión de Runenberg, y hasta en los brazos de Elisabeth lo visita de vez en cuando aquel recuerdo. En otras ocasiones lo que lo perturba es la nostalgia de su infancia, y un día parte en busca de su aldea. En el camino encuentra a un anciano y reconoce a su padre, pero éste no manifiesta sorpresa alguna: el descubrimiento de una flor que nunca antes había visto le ha advertido que iba a encontrarse con su hijo.

Transcurren los años apaciblemente; pero un extranjero llega a casa de Christian, le pide que le guarde su oro, y luego desaparece. A pesar de las admoniciones paternas, Christian cae bajo la maldición del metal; pasa las noches contando las monedas, dice que el extranjero desaparecido no es sino la mujer de antaño, asegura que bajo la tierra escucha espantosos gemidos.

Insensible desde entonces al encanto de las flores, en las cuales cree ver "palpitar la gran llaga de la Naturaleza", se siente atraído por el mundo mineral. Y un día, durante la fiesta de las cosechas, vencido por la nostalgia de su viejo sueño, huye de casa; cree estar persiguiendo a la Mujer misteriosa, pero ésta se transforma bruscamente en una horrible anciana.

Su padre sigue su rastro, que se pierde en una sima, y cree que Christian ha desaparecido para siempre. Elisabeth se casa de nuevo; pero viene la miseria, un incendio destruye las cosechas, la felicidad se desvanece. Al cabo de algunos años, mientras cuida en el campo su mísero rebaño, ve ella a un hombre de aspecto salvaje, con la barba enmarañada, que deposita a sus pies unos guijarros, que él cree joyas preciosas. Es Christian, que después de besar a su hija huye en busca de "la que se atavía con el velo de oro". Se mete en la espesura y habla con la vieja de los bosques. Desde entonces nadie ha vuelto a verlo.

El derrumbe del mundo mágico es todavía más terrible en este cuento que en los anteriores. Más claramente teñido de erotismo, el sueño es también más culpable. Y la realidad que se le opone —la tranquila aldea de los segadores, el amor sencillo de Elisabeth, la paz que siente Christian en esa existencia idílica— es infinitamente más atractiva que en *Eckbert*. El sentimiento de culpa va acompañado aquí del deseo de una inocencia terrestre, y el simbolismo de las piedras y de las flores —quizá tomado

de Jakob Boehme, a quien Tieck leía por entonces— adquiere un valor enteramente psicológico: el mundo de las obsesiones, de los deseos carnales, es un mundo sobre el cual pesan la maldición y la muerte. Las más puras creaturas del sueño se tornan de pronto horribles figuras; las imágenes etéreas y brillantes no son al despertar sino guijarros inertes. Quien se abandona a la codicia del metal se hace esclavo de su poder malhechor y sordo a la lengua más humana de las flores terrestres, de las espigas doradas y de los placeres sencillos.

Los últimos cuentos de hadas de Tieck, *Los elfos* y *La copa de oro,* soportan el peso de idénticas maldiciones: la pequeña María, que ha vivido en el mundo ligero de los elfos, comete la falta de hablar de él, violando su promesa; inmediatamente le son quitados los beneficios de los geniecillos, y la hija de María, que a su vez ha conocido el favor de los elfos gracias a su inocencia infantil, muere de un mal lento y misterioso.

En *La copa de oro,* la culpabilidad de los deseos sensuales es nuevamente la causa del desmoronamiento del sueño. Ferdinand, enamorado de una muchacha, pide a un mago que le prediga la futura suerte de su amor. En una sala revestida de damasco *rojo,* sobre el tapete *bermellón* de una mesa —el color rojo domina en el cuento y le da su tonalidad general—, el mago, en una copa de oro *rojo,* hace aparecer chispas que, en medio de un acompañamiento de música extraordinaria, pronto forman líneas de luz, y luego una trama aérea que ondula bajo la hábil mano del anciano; al fin, la tela se deshace y cae en gotitas *rosadas* dentro de la copa, de donde se eleva en la incierta penumbra un tierno *rosicler* que se precisa, se metamorfosea, toma la forma del rostro amado y de "la adorable *púrpura* de los labios". Pero cuando el cuerpo desnudo se dibuja en el aire, mostrando "dos senos de un contorno delicado y firme, con sus dos leves botones de *rosas* cuyo color *carmín* está exquisitamente velado", Ferdinand se arroja para arrancarla de su prisión dorada. Al punto todo se desvanece: "...al pie de la copa yacía una rosa *roja*" que se marchita bajo el fuego de los besos de Ferdinand.

Vaga largo tiempo por los alrededores de la ciudad, y a través de los rayos *rosados* del crepúsculo ve pasar a la joven en un coche; ella se inclina durante un instante, y la *rosa* que adorna su corpiño cae a los pies de Ferdinand, que ve en eso un presagio de eterna separación. En efecto: su culpable precipitación ha acabado con toda esperanza. Engañada por ciertas calumnias, la muchacha se casa con otro.

Muchos años después, Ferdinand, ya viejo, va a una boda, invitado por el joven hermano de la novia. Después de la fiesta lo conducen a la habitiación que le han reservado: se encuentra de nuevo en el mismo sitio donde, por su precipitación, había arruinado sus esperanzas. El damasco *rojo* ha palidecido; pero todo está intacto. Al día siguiente le ofrecen "la copa de los grandes días": es la de aquella vez. Y Ferdinand reconoce, en la madre de la novia, a la mujer que perdió.

Tieck ya había tomado del mundo de los sueños el mismo simbolismo de colores, para vincular misteriosamente los episodios de su *Genoveva de Brabante*. Ese drama en verso, contemporáneo de *Los elfos*, recurre sin cesar al sueño para traducir las secretas aspiraciones del inconsciente. En sueños ha visto Genoveva a Golo, aun antes de conocerlo, y se le aparece como un Cristo, en una iglesia cuya bóveda se abre de pronto sobre "las puertas de púrpura del Levante".

Genoveva confía ese sueño a la vieja nodriza Gertrudis, pero al punto se arrepiente: por más que su afecto por Golo esté libre de todo deseo culpable, siente vagamente que ciertos misterios del corazón están hechos para permanecer en la sombra. Y se cierne ya la catástrofe, anunciada por un sueño simbólico del caballero Wolf, en el cual la luna aparece rodeada "de un océano de sangre de color *rojo oscuro*". El amor de Golo por la mujer de su amo no tarda en adquirir una vehemencia terrible, y su pasión se traduce en el poema por la aparición de un color púrpura cada vez más violento.

Tus palabras son en la oscuridad como pedrerías rojas cuyos fuegos mágicos centellean a través de la noche y de sus sombras.

Oh, infierno mío (le dice luego), tú torturas mi alma con tus llamas implacables, con tu sonrisa, con tus labios, cuyo carmín bebe la sangre roja de mi corazón.

Es preciso, es preciso que ella venga al jardín (exclama en otro lugar con impaciencia). Ya las rojas rosas de amor se regocijan, ya las luciérnagas de fuego se inflaman... (Y poco después:) Jubilosas, las flores despiertan tras un largo sueño, y los labios de las rosas se hacen más rojos.

El sueño desempeña continuamente el papel de voz premonitoria en el drama; Golo, Genoveva y su marido vislumbran en sueños aquello que la realidad ha de verificar muy pronto. Pero el poema entero, con sus alternancias de luz y de sombra, está construído según el modelo del sueño. Bernhardi, amigo de Tieck, le decía ya, revelando evidentemente las intenciones del autor:

La pieza comienza y termina en la misma capilla; pero al principio, el santuario está débilmente alumbrado, pues el alba apenas apunta. En el fi-

nal la mañana ha venido, de suerte que todo parece un sueño matinal, comenzado en la oscuridad, mezclado con sombríos extravíos, pero terminado venturosamente a la luz del pleno día.

En todas esas obras, Tieck extrae de su profundo conocimiento de los sueños enseñanzas psicológicas y estéticas. En primer término, toma del mundo secreto sus revelaciones inmediatas sobre nuestra vida profunda, sobre nuestros terrores y nuestras nostalgias; y si atribuye a sus personajes sueños frecuentes, es en general para mejor poner de relieve lo que ellos mismos ignoran todavía sobre sus deseos terrestres o sobre sus más altas aspiraciones.

Pero al mismo tiempo, en sus mejores *Märchen,* toma el sueño como modelo de la obra de arte, y trata de establecer los principios de una estética. Lo que Tieck aprecia de los sueños es su fluidez, su simbolismo, las cambiantes coloraciones de su ambiente, la movilidad de sus formas; pero también se propone rivalizar con la extraordinaria libertad de la poesía onírica. En un ensayo sobre *Lo maravilloso en Shakespeare,* prefacio a su traducción de *La tempestad* (1796), da la fórmula de esta estética del sueño. Afirma ahí —y es éste un dato precioso sobre la inspiración del propio Tieck— que Shakespeare debió haber observado minuciosamente sus propios sueños antes de escribir algunas de sus obras fantásticas. Analiza en seguida los procedimientos de Shakespeare y los reduce a ciertos principios: la obra que quiera lograr la impresión onírica debe mantenerse en el plano de la *ilusión,* sin que en él intervenga nunca la realidad trivial. Además, es preciso que el relato y su escenario varíen perpetuamente, para traducir la movilidad del universo del sueño, y que las emociones no sean nunca tan violentas que rompan el encanto. Por último, el empleo de lo cómico y la intervención de la música contribuirán a una perfecta imitación de los sueños.

Como se ve, esta estética shakespeareana no corresponde sino a medias a lo que son en realidad los cuentos de Tieck: rara vez interviene en ellos lo cómico, y casi nunca tiene esa calidad que hace grotescos a los sueños. A cada instante se recurre al plano real, y el mundo de la ilusión se quiebra con bruscos retornos a la vida trivial. Las emociones del sueño llegan a veces a una intensidad insoportablemente dolorosa.

En realidad, la teoría de Tieck corresponde a la misma nostalgia que invade a todos sus héroes: vivir enteramente en el sueño, hacer vivir al lector o al espectador en la ilusión, tal es el ideal de quienes vuelven de mala gana a la realidad, o de quienes sufren demasiado a su contacto. Hombre y poeta, Tieck es incapaz

de encerrarse en el mundo mágico. Surge el sueño, encantador o trágico, pero el soñador no tarda en sentir un singular deseo de volver al plano terrestre, deseo tan torturador como el que antes le hacía anhelar la huída hacia el sueño. Por su naturaleza, mal conformada para encarar lo real y sus obstáculos, Tieck está predispuesto al sueño; pero no gusta de prolongarlo y, desde cualquier ribera en que se halle, quisiera cruzar la laguna Estigia, que separa los dos mundos. Nada en él se asemeja a esa dispersión de la realidad terrestre, desvanecida bajo el potente soplo del éxtasis, que en la obra de Jean Paul transfigura súbitamente los espectáculos naturales, abriendo la puerta de vislumbrados paraísos. Nada en el espíritu de Tieck recuerda tampoco ese movimiento propiamente "mágico" que permite a Novalis dar a cada cosa una significación superior y servirse del sueño para abandonar la luz del día y penetrar en las sombras generosas de la noche mística.

Eternamente, tal como se había visto en una de las alucinaciones de su juventud, Tieck oscila entre las dos orillas, arrastrado por la corriente del río, navegante que se abandona pasivamente y que sostiene el timón con una mano sin fuerzas. Desfilan las imágenes, se renuevan los espectáculos; pero ningún puente, ningún pasaje une los países de la realidad y del sueño, separados por siempre.

Cuando al fin, después de las últimas tentativas románticas de los cuentos, Tieck alcance cierto equilibrio, esto será por su renuncia cada vez más decidida a refugiarse en el sueño y en el inconsciente, que había acabado por decepcionarlo y por agotar sus fuerzas. Los sueños de sus últimas obras expresarán aún ciertas angustias, caricaturizarán la realidad, o bien serán simplemente proféticos. Tieck habrá adoptado esa actitud "irónica" en la cual, jugueteando con los demonios interiores a quienes antes había visto cara a cara, se deleitará en observarlos y en describir sus maneras. La inteligente clarividencia del psicólogo se impondrá poco a poco sobre la aventurera hechicería del poeta.

Tieck legó al romanticismo de la generación siguiente —romanticismo que él no aprobó ni comprendió— cierto ambiente lunar, un arte del paisaje extraordinariamente flúido y como musical. Los demonios que había evocado, y que luego se esforzó por relegar a la sombra, siguieron obsesionando a aquellos en quienes nunca quiso reconocer discípulos suyos. El sentimiento de "poca realidad", el gusto por lo nocturno, la vista vuelta hacia ese tesoro de imágenes que surgen de pronto de la profundidad revelando su eficacia, son otros tantos descubrimientos y actitu-

des cuyo iniciador fué Tieck. Después de él, encontramos elementos tieckianos en Arnim, como en Hoffmann o en Brentano. Pero si él, en mayor grado que Novalis y que Jean Paul, puso de moda la poesía del sueño, no tuvo en cambio ese heroísmo y ese deseo viril del triunfo que en cada uno de sus seguidores serán el acicate para sus audaces confrontaciones con el sueño.

BIBLIOGRAFÍA

TIECK [*Ausgewählte Werke*, ed. G. Witkowski, 1903].—*La coupe d'or et autres contes*, trad. francesa de Béguin (1933).—R. MINDER, *Ludwig Tieck* (París, 1936).

XIII

LA ESTRELLA POLAR

Tú me interrogas, Estrella de las noches de invierno...

ARNIM

I

Ludwig Achim von Arnim es el hombre de todos los contrastes aparentes; y, sin duda porque nadie fué más sincero que él, más desprovisto de todo "instinto mímico", la calidad de su obra sigue siendo la más ardua de definir. Asombró a sus contemporáneos y aún asombra a los nuestros. Algo en él nos intimida, una cosa ajena a nuestros hábitos, una pureza inverosímil, inaccesible, muy secreta, difícil de respirar. Y ante todo, no sabemos cuál puede ser el propósito de este hombre sin semejantes ni parientes. Si es un soñador, no lo vemos abandonado a las cambiantes fantasías de una imaginación complaciente, sino atento a regiones que están más allá de lo sensible, que son las más concretas, las más precisas del mundo, tan claras e inmóviles como un día soleado de diciembre en la llanura prusiana. En él no percibimos la vibración flúida de harpas eólicas y de lejanas músicas nocturnas, sino la cortante sonoridad de una mañana de hielo invernal. El clima de esta alma no es la luz serena que la luna envía sobre la tierra, sino la cruda transparencia de los paisajes lunares.

Prusia cree reconocerse en este hijo de su nobleza, que encarnó violentamente sus tradicionales pasiones: altivo enemigo de Francia, obstinado antisemita, amigo de la Musa con casco, sólo le faltó, para ser coronado como poeta nacional, que su arte fuese más baladí. Y sin embargo, Arnim se queda en brazos de una joven cuando sus compatriotas van a luchar contra el invasor. Hidalgo campesino atento a la gestión de sus tierras, padre de familia exacto en el cumplimiento del deber, consagra sus fuerzas vivas a evocar fantasmas. Luterano con toda su consciente adhesión, sueña en una cristiandad medieval y se complace en los ambientes católicos.

Y se une a la creatura más opuesta a él, a esa Bettina, ágil, expansiva, desconocedora de toda reserva, indiscreta y presuntuosa, libre de convenciones y de tradiciones. Todo lo que le falta parece encontrarlo, para su fortuna y su desesperación, en

esa niña mimada, que al ardor meridional une la osadía de la muchacha alemana. El nórdico Arnim, que no emprende nada sin una solemne gravedad, que respeta las formas del pasado, que ama el secreto y jamás se atreve al menor impudor, se prenda de aquella que, sin falta de sinceridad, hace entrar en los momentos más serios una parte inmensa de juego.

Pese a los relatos de testigos indiscretos y a la publicación de las cartas, la historia de ese amor sigue siendo misteriosa, como la de todas las pasiones profundas. Esta larga aventura de dos seres tan admirables, cada uno a su manera, como diferentes uno de otro, revela en Bettina una sorprendente riqueza de poesía y de verdadera ternura; pero da acerca de Arnim una idea aún más elevada.

Bettina tiene, hasta un grado exasperante, todos los defectos que suelen atribuirse a su sexo: verdadera maníaca de la admiración, arrastrada por la estela de los grandes hombres, deslumbrada por los poetas, los monarcas, los profetas, es tan inconstante como apasionada en sus amistades de juventud, tan coqueta como generosa en sus relaciones mundanas. Pero goza asimismo de todos los privilegios del genio femenino: una rápida intuición le revela la calidad secreta de los seres que a ella se acercan; tiene el don de la expresión, y en la música, en el dibujo, en la poesía, siempre encuentra el medio de traducir sus emociones. Todo lo refiere a su sensibilidad, pero consigue el milagro de hacerlo con total desinterés: ajena a toda mezquindad, transforma su egocentrismo en virtud; su incesante deseo de expandirse, en poesía; su impertinente inteligencia, en seducción. El universo entero es algo vivo para ella, o toma vida gracias a ella.

Sólo un hombre tan viril como ella era femenina podía amarla como lo hizo Arnim, y hacerse amar hasta el punto de transformarla, enriqueciéndose a su vez con todo lo que ella tenía que revelarle. Pocas veces se han encontrado tan claramente opuestos los polos entre los cuales se prende la chispa del amor, y pocas veces se han atraído con tal fuerza. Al contrario de tantos amores románticos, éste no fué un trágico naufragio ni una platónica imaginación. Arnim era hombre que realizaba sus deseos y vivía sus sueños, y Bettina aspiraba a entregar su universo y a entregarse ella misma; justamente por eso hay en su historia común el misterio de que carecen las pasiones no satisfechas; por eso su amor tiene la profundidad de las cosas vividas en su plenitud humana. Semejante realización va acompañada de sufrimientos y desesperaciones, doloroso privilegio de los mortales. Pero los seres que llevan en sí la fuerza de esas pasiones y de esas fideli-

dades triunfan también de los obstáculos y de las culpas a que los expone, de etapa en etapa, su misma audacia. Ni Bettina —demasiado inestable— ni Arnim —demasiado reservado— evitaron los errores, y quienes desconocen las exigencias de semejantes naturalezas se imaginan que esas debilidades debieron de acabar con la confianza del uno en el otro. En realidad, cada error cometido hacía su unión más trágica, pero más indestructible.

Fué Bettina quien, desde el primer encuentro, se enamoró apasionadamente del amigo de su hermano Clemens. Y éste, que conocía tan bien los secretos caminos del corazón (aunque tan mal supo guiarse en ellos), veía con certera profundidad el alma de Bettina cuando escribía a Arnim: "Bettina te ama; pero es una chiquilla. Tú no la has comprendido. Te suplico que dejes a un lado tu 'respetuosa estima' por ella; hay algunos que mueren con ese género de sucedáneos."

Las primeras cartas de Arnim son muy reservadas; en las de Bettina todo es efusión y descripciones de sus estados de alma. Aislado en Königsberg durante la guerra, el poeta tuvo la debilidad de aficionarse a una muchacha, y de hacer esta confidencia a Bettina.

Ella llena agradablemente mi existencia, y su presencia es para mí como el profundo azul del cielo nocturno sobre un campo de batalla.

Bettina responde:

¡Oh, Arnim! ¡Si supiera que mi amor por usted está entretejido en la trama de mi vida! ¡Cómo! ¿Usted ama a esa muchacha, ella lo ignora y no es como usted? Pero no importa: eso es exactamente lo que a mí me pasa con usted... Mi querido Arnim, ¡si supiera cómo lo amo por usted mismo!

No son palabras al viento: Bettina ama a Arnim tal como es, con sus sombras y sus lados incomprensibles. Él, por el contrario, manifiesta desde el principio la voluntad de educar a "la niña", de conducirla hacia la perfección de su ser. Quiere poner un freno a esas desordenadas manifestaciones que son el encanto de la muchacha, pero en las cuales adivina él alguna grave amenaza. Precisamente por eso cautiva a Bettina mejor que Goethe. El ilustre anciano no ama a su admiradora: se deja adorar por ella, y encuentra en sus cartas, antes de sentirse molesto con ellas, una exaltación juvenil que le lleva un eco de su propia juventud. Pero esta especie de egoísmo del genio, que sólo piensa en enri-

quecerse con la oportunidad llovida del cielo, y que volverá las espaldas cuando el experimento haya dado sus frutos, no puede servir de contrapeso a la intervención severa de Arnim, siempre a un paso de la reprimenda. Bettina no pide que la dejen entregada a sus desbordamientos de entusiasmo; espera una resistencia y una dirección. Y Arnim, que lo sabe demasiado bien, está seguro de sí mismo: ni por un momento se siente celoso de las cartas que Bettina envía a Goethe.

A través de las cartas de Bettina, percibimos que a veces ella se asustaba de la extremada reserva de ese ser tan poco expansivo; Arnim se sentía intimidado de sus propios impulsos, y un singular orgullo lo hacía cauto en todas las manifestaciones de sus sentimientos. Fué ella quien trajo al amor una constante renovación, mientras que Arnim, como ella se lo escribió un día, tenía que "habituarse poco a poco a lo que en ella era innato". El joven conocía muy bien esta diferéncia entre ambos:

Mucho tendremos que bailar juntos antes de llegar a ponernos en el mismo ritmo, antes de que el capricho y la gravedad se harmonicen, como el cuchillo y el tenedor...

Arnim se sentía intranquilo por la vivacidad, la violencia carnal que la naturaleza ponía en la atracción del uno por el otro; Bettina, en cambio, infinitamente más inmediata, mostraba mayor seguridad. Arnim detestaba todo lo que tuviera la apariencia de juego, y sorprendido por su propia sensualidad, hace un día esta confesión:

Verdaderamente hay entre nosotros un misterio que nos mantiene a distancia, como dos planetas; lo he sentido a veces al besar tus labios; algo me retenía, como si hiciese mal, y una tristeza sacudía todo mi ser.

A lo cual Bettina, con su naturalidad y con su inclinación a tomar el destino tal cual es, responde:

Te declaro con toda firmeza que ya nunca me separaré de ti... Conforma tu conducta a esto que te digo; sería preferible que nunca volvieras a verme, y no que me condenes a vivir lejos de ti, con el pretexto de que soy una niña.

Las cosas no se decidieron hasta 1810; para huir de la curiosidad pública, los dos jóvenes se divirtieron en casarse clandestinamente. Luego, durante los veinte años que duró la unión —hasta la muerte de Arnim—, él tuvo la felicidad y el talento de hacer de Bettina lo que había soñado: por amor hacia él, y tam-

bién porque tenía en sí toda la riqueza de una mujer completa, la joven romántica se transformó en una excelente madre, sin perder nada de su genio particular.

Así como Bettina amaba naturalmente la vida, así también se complacía en los sueños; y Arnim, que sólo a fuerza de voluntad consciente lograba deshacerse de un temor de vivir, se mostraba igualmente dudoso ante la tentación del sueño. El contraste de estas dos almas complementarias aparece ante el sueño lo mismo que ante la realidad terrestre: en este aspecto, como en el otro, es Bettina la más inmediata, la mejor dotada; pero aquí también es Arnim el más heroico, y el que da forma a aquello que al principio sólo es fluidez y evanescencia.

Las cartas de Bettina, tanto en la versión original como en las transcripciones libres que publicó, son ricas en anotaciones sobre sueños nocturnos. Es difícil discernir en ellas lo auténtico de lo no auténtico. Las pocas cartas que se han encontrado en manuscrito permiten sorprender a Bettina en flagrante delito de invención: en su correspondencia con Goethe, por ejemplo, desliza un pretendido sueño profético, fechado el 22 de mayo de 1809, que presume de dar detalles sobre los combates trabados en el Tirol durante los días siguientes; por desgracia, esta "profecía" se encuentra, casi literalmente, en una obra publicada cinco años después de los acontecimientos... No obstante, aun estos sueños que Bettina embellece con cierta desenvoltura tienen una realidad poética y una unidad de atmósfera que reflejan sinceramente el clima de sus viajes interiores. Al igual que los paisajes reales que describió, los del sueño están hechos de luz, de tibieza, de atmósferas de tempestad, y ligados a una impresión de expansión infinita, o a una sensación de abatimiento. El mundo exterior y los impulsos del alma se confunden en esta bella prosa, ágil y flexible, de cadencias tan particulares. Un sueño transporta a la joven a un día sofocante, y allí las flores, sus amigas de siempre, le causan un infinito sentimiento de lástima, por la pena "de no poder hacer que caiga la lluvia de las nubes". El mismo vergel florido reaparece desde la infancia hasta la vejez, y el sueño va siempre acompañado de vivísima melancolía.

Sus relatos más sospechosos son los que escribió para que los leyera Goethe: se componen de recuerdos de sus encuentros, de caricias que "la niña" ansiaba, o de dulces palabras que hubiera querido escuchar de boca del gran hombre. Los caracteres del sueño se reproducen a veces con un mimetismo muy hábil en esos pequeños poemas en prosa, y llega a ese ambiente de lige-

reza que en Bettina es siempre el síntoma de los instantes poéticos. Se siente en esto el artificio; pero el artificio de alguien que conoce bien la naturaleza de los ambientes oníricos.

Muchas veces he tenido el mismo sueño...: me parece que debo bailar ante ti; llevo un vestido etéreo, y tengo la sensación de que todo me va a salir bien; la multitud se aprieta a mi alrededor. Te busco con los ojos: ahí estás, sentado enfrente; parece que te preocupa otra cosa, y no te fijas en mí; pero avanzo hacia ti calzada de oro, mis mangas de plata cuelgan negligentemente, y espero. Levantas la cabeza, tu mirada se detiene en mí; a pasos ligeros, trazo círculos mágicos; tú ya no quitas de mí los ojos, obligado a seguirme en todas mis evoluciones, y tengo la sensación de un éxito triunfal. Todo lo que apenas adivinas te lo hago ver por mis movimientos, y estás sorprendido de esa sabiduría que mi danza describe para ti. Luego sacudo de mis hombros mi manto impalpable, te muestro mis alas y me elevo en el espacio. Me encanta ver cómo me sigues con los ojos; después, dulcemente, vuelvo a bajar y caigo entre tus brazos, que me estrechan...

Este sueño es claro: ansia de ligereza, de elevación, de facilidad, deseo de ternura, afán de ser admirada por la multitud y de fascinar al poeta, se expresan sin ambages por los símbolos más transparentes. No conviene, por lo demás, insistir en los elementos manifiestamente eróticos de esos juegos. El amor de la muchacha por Goethe fué de una naturaleza especialísima, y si ella se complacía en imaginar caricias, era como más allá del mundo físico, en una especie de contacto material de las almas. Jamás percibió duplicidad o contradicción algunas entre ese deseo y el que la impulsaba hacia Arnim, quien nada ignoraba de todo aquello. El sueño representa aquí, por más que en él intervenga la imaginación en vigilia, ese mundo aparte en que las almas, convertidas en imágenes puras, podrían encontrarse, acercarse una a la otra, en una felicidad sin peso, sin naturaleza.

Los sueños que Bettina cuenta a Arnim, muy diferentes de los que leyó Goethe, establecen entre ella y el joven una relación quizá más prosaica, pero también más concreta. Le asegura que rara vez lo ve en sueños; pero está convencida de que si no lo ve más a menudo es porque él no lo quiere. La mejor parte de Bettina es para Arnim: cuando está ante él, ella impone silencio a su vanidad y sabe muy bien que el disfraz es peligroso. Un día, a propósito de un sueño quizá demasiado brillante, Arnim le había respondido severamente: "Anota tus sueños, pero con honradez; de lo contrario, no tendrán valor alguno; no adornes las cosas."

Y unos años antes, Clemens Brentano, que conocía sobradamente, y por experiencia propia, la inclinación de su hermana

hacia la mentira, la amonestaba ya en tono juguetón: "Es pueril detenerse en el examen de los sueños... Te expones a que la gente diga de ti: en sueños, es muy inteligente, pero no cuando está despierta."

La prudencia a que se siente obligada en sus cartas a Arnim nos ha deparado algunos sueños más verídicos que los de las epístolas a Goethe. Por ejemplo, uno que ella dice haber tenido la mañana misma en que iba a recibir la carta decisiva que Arnim le escribió para pedir su mano. En ese sueño ve a Lutero y a "su mujer, que se llamaba Amor"; comparecen ante una reina cruel, rodeada de su pueblo, a orillas del mar; el reformador pronuncia un discurso desgarrador, pues "le habían arrancado el corazón a su mujer, y todo el mundo podía ver en su seno los frutos del amor, que debieran haber quedado en secreto... Hundió su mano en la horrible herida y extrajo algo que arrojó a sus espaldas en el mar", donde luego acaba por hundirse la pareja misma.

Yo me retiraba tristemente hacia la casa, y el pueblo me seguía, formando un sordo cortejo. Era todavía tan niña, que me acompañaba una criada, a quien yo había prometido que, si no me casaba nunca, me la llevaría conmigo a casa. Cuando llegué todos se sentaban a la mesa. Pero me dije que ya nunca quería volver a comer ni a beber, puesto que todo era tan espantosamente triste en el mundo. Entonces me despertó tu carta...

Sin embargo, otros detalles tomados de los sueños revelan mejor, en la obra de Bettina, el perpetuo intercambio que, por lo menos hasta su matrimonio, hay entre su vida manifiesta y las fuentes interiores de donde brotan el sueño y la poesía. Cuatro años después de la publicación de las cartas a Goethe, cuando aún no se conocía de ella más que ese primer libro, surgió un crítico que analizó con sorprendente intuición las relaciones entre el genio literario de Bettina y su vida inconsciente. Este espíritu perspicaz, Georg Friedrich Daumer, era, por cierto, uno de los hombres más asombrosos de su tiempo: preceptor del misterioso Kaspar Hauser, iniciado en todas las ciencias, autor de numerosos escritos históricos y de poemas admirablemente adaptados del árabe, puede pasar, además, por uno de los precursores de Nietzsche; había concebido (cosa curiosa: con motivo de la lectura de las *Rêveries* de Nodier) una teoría del Superhombre futuro, de la cual se sirvió para combatir al cristianismo... hasta el día en que, después de convertirse, se hizo un ferviente apologista católico y reconoció en Jesucristo al superhombre de sus viejas lucubraciones filosóficas.

Pues bien, en un artículo publicado por una pequeña revista bávara, Daumer, asombrado de encontrar en la prosa de Bettina el constante retorno de los mismos períodos rítmicos y de versos blancos que no parecían puestos de manera deliberada, se atrevió a explicar esta cadencia espontánea por el constante afloramiento de recuerdos dejados en el espíritu por los sueños. Apoyándose en el pensamiento de Gotthilf Heinrich von Schubert, comprueba en primer lugar que en las regiones más inesperadas de nosotros mismos vive un genio absolutamente distinto de nuestro yo cotidiano. "Todas las obras poéticas de los hombres no son otra cosa que las manifestaciones más o menos fragmentarias de ese poeta interior"; ese genio, "proscrito, aprisionado en su mundo nocturno, tiende a una nueva revelación". Pero esas tentativas para salir a la plena luz llegan apenas a una expresión incompleta, condenada a una merma inevitable.

El libro de Bettina es una de tales manifestaciones: "En él se encuentran muchas cosas que, de cierta vida poética de sueño, propia de la autora, han pasado, bajo la forma de reminiscencia inconsciente, a su espíritu en vigilia y a su creación literaria."

Lo que Daumer expresa aquí tan felizmente podría servir de definición para todo un romanticismo y para toda una literatura que, hasta nuestros días, ha brotado de él. Daumer ha sabido escuchar la enseñanza de Bettina, mujer singularmente aleccionada por la experiencia; por eso sabe que en la región de donde surgen los cantos y las inspiraciones es un mundo que yace bajo el de la consciencia, y al cual no se puede llegar sino por una especie de conjuro mágico. Desde los tiempos más remotos, los poetas han sentido como algo extraño a "sí mismos" la voz que hablaba a través de ellos. Pero entre los románticos alemanes y, después de Rimbaud, entre los poetas franceses, esta impresión se ha convertido en clara certeza: percibiendo su obra como un diálogo entre ellos y una realidad que dentro de ellos mismos los sobrepasaba, se han prestado deliberadamente a la espera pasiva de las revelaciones oscuras y a los automatismos que favorecen el nacimiento del misterio poético.

Bettina —y en esto consiste su grandeza de escritora— se cuenta entre los románticos que conocieron esa verdad con mayor autonomía, y por una iniciación enteramente espontánea. Es cierto que en ella hay mucho de literatura; pero en el plano de la observación, en sí misma, del fenómeno poético, no se la puede acusar de mimetismo alguno: ella encuentra ese conocimiento de la vida profunda en una aventura auténticamente vivida, incesantemente renovada y aun anterior a toda veleidad de escribir.

Daumer señala las etapas de este proceso con un tino perfecto. Muestra a Bettina, desde su infancia, buscando la noche y la soledad, gustando en sus paseos nocturnos de una especie de facilidad exaltada, comparable a la de los sonámbulos. Y hace ver, en sus cartas, muchos pasajes en que se representa una especie de comedia dramática entre la consciencia en vigilia y un espíritu interior, cuyas palabras no capta sino a medias la joven escritora, cuyas caricias y benevolencia anhela, y que a veces se irrita al verse comprendido tan imperfectamente por ella.

A menudo he jugado con el genio durante la noche, en vez de dormir —escribía Bettina—. Estaba cansada, él me despertaba con dulces charlas y no me dejaba dormir... Ahora el demonio me ha *hablado*, ha depositado en mí unas ideas que eran, que son todavía, tan singulares *que no me parecen pensadas por mí, sino dictadas...*

Ocurre que al concertar la paz conmigo misma, recibo al sueño como una reconciliación; anoche, por ejemplo, antes de dormirme, tuve la impresión de que *mi ser interior me recibía amorosamente en su seno*, y el sueño impregnó de paz mi alma entera. De vez en cuando me despertaba, tenía algunas ideas. Las apuntaba con un lápiz, sin desarrollarlas, sin sopesar su valor, a veces sin comprenderlas siquiera del todo... ¿Tendrán algún valor esos pensamientos? No seré yo quien lo decida.

Ayer por la mañana me dormí en mi barco... Soñé música. Lo que escribí anoche, medio fatigada, medio poseída, es un pálido reflejo de lo que entonces se expresaba en mí; pero hay allí cosas muy verdaderas. *Existe una gran diferencia entre lo que el espíritu nos inspira en el dormir y lo que de ello conservamos al despertar.*

El ensayo de Daumer llega a una conclusión atrevida y bastante imprevista. Supone que, en sueños, Bettina ha compuesto versos y poemas de los cuales, al despertar, no ha guardado ningún recuerdo consciente, y que algunos versos de esas composiciones han pasado no obstante a su prosa, sin que ella se dé cuenta. Daumer trata de justificar así su propia extrañísima tentativa de reconstruir los poemas primitivos, y de reescribir según un ritmo determinado, sobre el modelo de los versos blancos diseminados en algunas de las cartas a Goethe, todo el fragmento. Tentativa destinada al fracaso, pero que nada quita a la intuición en que se inspira: si es excesivo admitir que el dictado del inconsciente se hizo en forma de metros regulares, sigue siendo innegable, en todo caso, que la obra de Bettina se alimenta enteramente de riquezas interiores. El drama que se representa a lo largo de todas sus recopilaciones epistolares es el de una consciencia turbada continuamente por las fulgurantes apariciones de otra vida, de una existencia a la vez personal y ajena. En todas partes, en la naturaleza, en el contacto con los demás hom-

bres, en las mareas y en las tempestades de sus propias pasiones, Bettina se siente transportada lejos de sí misma; es presa de una inexplicable atracción, de una corriente que la arrastra hacia otra parte. Pero al mismo tiempo, adivina que esta pérdida de sí misma es un camino que desemboca en lo más esencial de su alma interior. Su temor al vértigo no duró mucho tiempo, sino que lo amó y quiso dominarlo con virtuosismo; y ese vértigo no es en ella una simple voluptuosidad o una evasión. A lo largo de sus confesiones líricas se percibe, como lo percibió ella misma, oscuramente pero con certeza, la presencia de una realidad interior en la cual ha puesto su fe. Siente que está viajando hacia algo que suele llamar el Espíritu o la Belleza, cuya cercanía reconoce por una sensación de bienestar, de arrullo, de reconciliación. La caricia que busca es el dulce acogimiento de ese océano espiritual. Y lo que pide al sueño, cuando se desprende de las mentiras de su vanidad y de las mascaradas de su temperamento de actriz, es una percepción más intensa de su alma, liberada de todo límite y con las alas tendidas hacia un mundo de suprema ligereza.

II

"Yo sé que no te gustan los sueños", escribe Bettina a Arnim. En efecto, la correspondencia del poeta es muy parca en relatos oníricos; los pocos que encontramos están escritos con seca precisión, sin comentarios, sin complacencia por la atmósfera del sueño. Son casi siempre grotescos o terribles, impregnados de aquella rareza fría, dura, un poco cruel, que caracteriza sus cuentos.

¿No es sorprendente que, al contrario de lo que ocurre en sus cartas, la obra de Arnim sea una de las más ricas en sueños que dejó el romanticismo, y que a menudo exprese en ella una entera confianza en las revelaciones, las profecías y las virtudes del sueño? Tenemos aquí uno de los aspectos de esas contradicciones, tan sorprendentes a primera vista, entre la vida y los escritos de Arnim. Al ver cómo este hombre, tan afanado en administrar cuerdamente su existencia, se pone a escribir cuentos fantásticos, llenos de sueños y de apariciones, podemos sentirnos tentados a pensar en una cosa creída por muchos: que Arnim no hizo sino ceder a la moda de su tiempo, y que, realista nato, imitó deliberadamente las invenciones y el lenguaje de la escuela. Pero entonces ¿cómo explicar esta impresión de profunda verdad que producen los sueños y los "cuentos raros" de Arnim?

Al principio, es verdad, el joven novelista recurre al sueño sin saber a punto fijo lo que podrá sacar de él. Arnim fué ante todo, en los años en que hacía investigaciones y descubrimientos en el campo de la física, un notable experimentador. Y aquí lo sigue siendo. Si sus primeras novelas, *La vida amorosa de Hollin* y *Ariel*, muestran la huella visible de las influencias románticas, los sueños que hay en sus páginas tienen ya un carácter de simplicidad y de exactitud psicológica que en vano buscaríamos en los de Tieck o en los de Jean Paul. Pero no pasan todavía de simples indicaciones, más o menos justificadas; e indicaciones son asimismo todos los episodios de esas novelas de juventud, cuyos personajes, como los de Tieck, viven a la vez en dos mundos, y se lamentan incesantemente: "Oh, sueños míos, ¿por qué vivís? Oh, vida mía, ¿por qué no vives?" En estas obras sin arquitectura hay sueños proféticos y fantasías de la vigilia que torturan a unos seres sin consistencia; éstos ansían la luz sin ser capaces de alcanzarla, y la tierra toda es para ellos "una pesadilla de hielo". Pero semejante divorcio entre la vida interior y el mundo visible no aparece en Arnim, en esta forma tan trivial, sino en la época en que, víctima todavía de una moda literaria, está buscando su expresión personal.

El *Jardín de invierno* (1809), cuyo título glacial es como el anuncio de lo que serán las obras maduras de Arnim, nos transporta a una esfera más original, de una rareza especialísima. La heroína mejor lograda de esta colección de novelas cortas, Mrs. Lee, mujer ágil, coqueta, peligrosa, de un tipo que abunda en la obra de Arnim, pide a dos hermanos rivales que la aman la explicación de un sueño que ha tenido: visión de astros vagabundos, acompañada de una extraña sensación de placer. Las interpretaciones son contradictorias: paso de un meteoro, simbolismo cristiano, profecía silenciosa. Y esta última explicación es la que la bella soñadora decide realizar por sus actos. El sueño no está aquí para introducir un elemento ajeno a la vida real ni para crear un ambiente de ligereza poética, sino sólo para servir de pretexto al desenlace de un pequeño drama psicológico. A veces hasta descubrimos en Arnim una sonrisa burlona ante la moda de los sueños; se divierte en citar autores e invoca gravemente a Horacio, a Ovidio, a Alejandro y a Bruto.

Sin embargo, en la misma colección de novelas cortas intercala Arnim un poema en el cual celebra a los sueños y les otorga un valor de revelación, sin duda bajo la influencia de Jakob Bochme, cuya vida relata en otro párrafo. Los dioses descienden hasta el hombre durante el sueño y "le hablan un lenguaje in-

teligible", que olvidamos al despertar. Pero ese olvido es "el suelo fecundo de donde suben las savias de la viña".

Hace falta mucho tiempo, ha dicho un poeta moderno, para que las verdades que hemos descubierto para nosotros mismos se conviertan en nuestra propia carne. Sólo en su tercera novela, *La condesa Dolores,* publicada en 1810, y en sus cuentos de 1812, logrará Arnim dar una forma plausible a esta confianza en la fecundidad del inconsciente, y transformar en acontecimientos novelísticos las certidumbres que antes expresaba sin pensar mucho en ellas.

La condesa Dolores vuelve al tema de *Mrs. Lee*, que aparecerá asimismo en *Los guardianes de la corona* y en varios dramas: tema de la doblez femenina y de las intermitencias del corazón, tan esencial en Arnim, que viene a ser inseparable de su percepción de lo maravilloso. Todos sus personajes femeninos están expuestos a cometer infidelidades, de las cuales casi no son responsables. Bruscamente, sin poder preverlo ellas mismas, las mujeres reniegan de su amor o se dividen entre dos pasiones. Dolores es la más interesante. En esta novela, llena de digresiones, el personaje principal es extraordinariamente vivo, y todas las cosas misteriosas que ocurren son como la proyección sobre el mundo exterior de esta alma compleja, que lleva en sí el germen de todos los desórdenes. Poco a poco se va creando una sensación de malestar, en una atmósfera pesadillesca en que todo es oscuro, en que el pasado y la muerte amenazan sin cesar con sofocar la vida.

Abandonadas en un espléndido castillo por un padre arruinado, Dolores y su hermana llevan una existencia cada vez más miserable. La mayor, Clelia, es un alma simple y grave, sin personalidad especial, mientras que Dolores posee todos los encantos y talentos que distinguen siempre en los libros de Arnim a las mujeres más funestas. Emplea su soledad en cubrir de extraños frescos los muros, en hacer música y en abandonarse durante largas horas a las fantasías de su imaginación, mientras su hermana se ocupa en las tareas domésticas. Pero el reverso de todos esos dones aparece el día en que entra en escena el conde Karl, estudiante en vacaciones que logra ser recibido en el castillo desierto. Espontáneamente, Dolores inventa mil astucias para hacer a un lado a su hermana, presentándola como su ama de llaves. Desoye los consejos de Clelia y acepta el dinero que el joven, compadecido, ha puesto en sus manos; luego, a pesar de sus promesas, se vale de cualquier pretexto para no pensar en otra cosa

que en satisfacer caprichos y gustos de su coquetería. Cuando Karl, personaje que tiene toda la gravedad sentimental del adolescente romántico, se aleja por algún tiempo, Dolores lo olvida muy pronto, entre sus disipaciones mundanas. O mejor dicho, lleva, sin darse siquiera cuenta, una doble existencia; inconscientemente escoge, para escribir sus ardientes cartas a su amigo, las horas en que, entre dos distracciones, la invade el remordimiento. Y no hay en ello, de su parte, "ningún disfraz intencional"; en esos momentos "toma sus sentimientos muy en serio". Sus cartas, impregnadas de divina inocencia, son sinceras, por unos momentos.

Su pluma la llevaba inconscientemente a las regiones de antaño... Además, todos sus sentimientos, tan pronto como eran suscitados, producían un sonido claro y distinto; pero las vibraciones de esta campana se mezclaban con el toque siguiente y se desvanecían. La ternura que el conde había despertado en ella la sorprendía ahora frente a cualquier hombre agradable.

Cuando vuelve su novio, trayéndole imágenes santas de un monasterio vecino, ella se dedica a retocarlas, cediendo a una inclinación hacia la caricatura que la impulsa irresistiblemente a profanar todo sentimiento grave; una involuntaria crueldad le hace encontrar con perfecto tino los puntos sensibles en que podrá herir a Karl. Sin embargo, se casa con él; pero se aburre en el campo, donde su marido se establece, y busca la compañía de todos los seres superficiales o perversos que puede encontrar en el vecindario. Y, arrastrada por "la más espléndida sensualidad de cuantas han considerado que la tierra sólo existe para el propio placer", no tarda en dejarse seducir por un galancete español. Pero su culpa va a ser la ocasión de su enmienda y de una larga penitencia.

La honda dualidad de su naturaleza, que le hace expulsar de la conciencia alternativamente sus buenas y sus malas inclinaciones, estalla muy pronto con la vehemencia de una lucha abierta. El inconsciente, convertido en refugio de las tendencias hacia el bien que a pesar de sus flaquezas había en ella, tomará su desquite una vez que la falta cometida haya hecho más tajante el divorcio interior. ¡Y en sueños será como hable una noche a su marido, haciéndole la confesión de su infidelidad!

En ese diálogo verídico, que sólo pertenece al sueño y a ciertos poetas medio insensatos, escuchó él entonces sus propias respuestas, con su voz y sus sentimientos; lo que oía gritar por boca de su mujer dormida no era la imitación de lo que él había dicho: era *lo que él escondía en el fondo de sí mismo*. Y tuvo la impresión de que vivía realmente en ella.

De este modo, el sueño, con una rara clarividencia, pone en comunicación a dos seres que se mentían, que se disimulaban, el uno las sospechas que había concebido, y el otro los actos culpables que quería acallar. Los pensamientos más inconfesables, aquellos que él no se atrevía a encarar y que engendraban entre ellos un intolerable malestar, aparecen por fin en plena luz, y permiten finalmente al conde perdonar, y a la condesa entregarse desde entonces a redimir sus culpas.

Toda la profundidad de la novela está en ese diálogo que cada ser sostiene consigo mismo, en esa revelación de los abismos interiores que sólo podemos hacer en ciertos instantes en que, liberados de nuestro propio personaje y libres del freno de nuestra consciencia, tocamos lo más terrible y lo más tranquilizador a la vez que hay en ellos. La condesa, tan contradictoria en sus inclinaciones, tan lenta para encontrar el camino de la harmonía a través de los escollos de su naturaleza, no es la única que vive de ese modo en varios planos a la vez. También el conde, que no tiene por qué temer la luz sobre los móviles de sus actos, llega a "sustituir por una hermosa imaginación la triste realidad" de su vida conyugal. Él mismo escribe los sentimientos que le gustaría que su mujer tuviera para con él, y de ese modo, a pesar de mil pruebas en contrario y de las escenas más desagradables, logra vivir en una completa ilusión, hasta el día en que, de pronto, el sueño, demasiado verídico, le muestra la infidelidad de Dolores. Él no se atreve a reconocer en todo su horror ese sueño, y lo primero que hace es ponerlo en verso, como para quitarle toda eficacia perniciosa: en él, Dolores se ha apartado de su lado para mirar, con una ternura que Karl nunca había visto en su mujer, a un personaje desconocido llamado Cada Uno. Pero apenas ha escrito la primera parte del sueño, se acuerda de otro episodio, en que un hombre le hacía señas con su espada, invitándolo a "visitar el ancho mundo". Bruscamente, ante este recuerdo, algo se echa a andar dentro de él, algo que lo obliga a obedecer esa orden. Y la página que sigue, esa página en que Arnim no describe, sino que evoca esta evasión mediante un verdadero *monólogo interior* de su héroe, es una de las más singulares de toda su obra: en un lenguaje lleno de extrañas sacudidas, las imágenes fragmentarias de lo real se entrecruzan con las formaciones oscuras del subconsciente y de la imaginación. Recuerdos del sueño denunciador, palabras del cochero, quejas balbucientes de un corazón herido en sus más ignotas profundidades, sensaciones de desdoblamiento de sí mismo y de multiplicación de los interlocutores imaginarios, bruscas imágenes del océano, punzante nostal-

gia de la infancia y de las regiones prenatales: todo ello forma un torrente continuo y vertiginoso.

Pero Arnim no trató de imitar servilmente el paso fugaz de las fulguraciones interiores, imposibles ya de coordinar. Se esforzó por dar la impresión de ese fenómeno, abandonándose él mismo a un automatismo propio del escritor: al juego de las sílabas, a los ecos por los cuales las palabras se llaman una a otra y se reúnen sin trabazón lógica; después de alguna práctica, ese automatismo verbal se presta admirablemente para el conjuro mágico con que se evocan los espectros del inconsciente. Ya que no es posible captar el caos tumultuoso de las imágenes que, suscitadas por un formidable choque afectivo, se suceden y se recuperan con un ritmo vertiginoso, el poeta, para expresar lo que son minutos semejantes, acudirá a los medios que posee para traducir con ellos una liberación análoga de las leyes lógicas: por medio de una verdadera "escritura automática", que él es por cierto el primero que empleó para arrancar su secreto a la vida inconsciente, Arnim llegará a una expresión liberada, hasta donde es posible, de la sujeción al pensamiento vigilado. Y consciente, como siempre lo fué, de la novedad de esas tentativas, advierte al lector que "esas imágenes de desolación lo conmueven infinitamente con su espontaneidad, pues ése es el lenguaje de un corazón profundamente acongojado".

Desde luego, ninguna versión podrá traducir el carácter originalísimo de esas pocas páginas de monólogo interior, donde la materia sonora de la lengua reina soberanamente, y donde la prosa está entremezclada toda con el verso.

Hay en esta novela muchas otras cosas interesantes, y no pocas páginas débiles. Pero lo que evidentemente preocupa a Arnim en el momento de escribirla es el descubrimiento de la vida inconsciente. No son sólo el conde y la condesa quienes viven bajo la amenaza continua de los impulsos imprevistos del corazón y en espera de lo que pueda traerles cada instante, cada sueño, cada presentimiento, cada uno de los automatismos. Traugott, el niño abandonado que ocupa dos capítulos y luego desaparece, es un personaje del que podemos suponer que no fué creado sino para dar una imagen más clara aún de las secretas vías interiores. Ese niño enfermizo es de una rara precocidad de espíritu; todo lo que dice tiene una especie de valor profético, otorgado por sus sueños. Arnim le hace contar largamente su primer recuerdo, que tiene toda la apariencia de un sueño, o, mejor dicho, que pertenece a ese momento en que la consciencia infantil vive a la

vez, sin notar ninguna diferencia, en el doble plano de lo real y de lo imaginario. Como su padre le había prohibido la compañía de su pequeño camarada Fürchtegott, que construía espléndidos palacios de papel, el niño había decidido morir. Después de un primer día de huelga de hambre, sale de madrugada, obedeciendo a la invitación de una nube rosada, y luego, siguiendo un enjambre de abejas, baja hasta una parte del parque donde le prohibían entrar a causa de los estanques que allí había. Con los pies desnudos heridos por los guijarros del camino, avanza entre dos hileras de hombres blancos, inmóviles, sin ojos, y luego entre dos muros de árboles. Pero de pronto se golpea la cabeza contra unas tablas, y el paisaje se desvanece en medio de un torbellino de manchas de colores. Luego descubre una piedra muy grande bajo la cual hay un hormiguero, "que él conocía bien". Hunde la mano entre las agujas de pino, "para dar por lo menos un motivo a la incomprensible agitación de los insectos"; pero, apiadado al ver su casa sin techo, planta una pajita en medio del hormiguero, "para que los animalitos pudieran ver el paisaje". Como las hormigas se amontonan sobre ese mirador, el niño les echa tierra y, perseguido por ellas, se arroja a un pantano rodeado de lirios; en cada flor, el rostro burlón de Fürchtegott lo mira provocativamente; pero, sacado del agua por una mano desconocida, Traugott contempla de pronto un paisaje más resplandeciente, más hermoso que todos los palacios que construía su camarada. "Y a partir de ese momento, Fürchtegott le fué indiferente para siempre."

Este sueño infantil, en el cual se mezclan tantos sentimientos inexplicables y contradictorios, pone fin a un conflicto que encontramos en otros personajes de Arnim: la figura del camarada de infancia, admirado y maléfico, es uno de los temas más constantes de esa memoria, poblada de mitos y de amenazas, con que dota a sus creaturas.

La muerte del pequeño Traugott ocurre en los confines del sueño y de la realidad. Dormido sobre la tumba de su madre, ve en sueños una flor amarilla, y, como suelen hacer los niños, se imagina que, siendo tan hermosa, debe tener un sabor exquisito; pero su madre aparece y se la quita; despertado por su propio llanto, se encuentra con una flor amarilla en la mano; la ha cortado durante el sueño. El conde, a quien el niño lleva la flor, ve muy asustado que es belladona. Desde entonces el niño no piensa más que en "una flor que fuera amarilla sin ser venenosa, sobre la cual cayera el sol en polvo, y que flotara sobre el mar como un lirio acuático". Pero, convencido de no ser todavía dig-

no de descubrirla, pasa el tiempo meditando sobre la tumba materna, donde poco después lo encuentran muerto.

Así, pues, en *Dolores* podemos ver el camino que siguió Arnim para acercarse a los misterios interiores; ante las singularidades de la conducta humana, y sobre todo ante las contradicciones del amor, se espantó él mismo al sentirse compuesto de muchos "yo" simultáneos y al percibir en los demás las mismas intermitencias imprevisibles. Podemos pensar que Bettina, con toda su peligrosa y cambiante espontaneidad, contribuyó mucho a que se agravaran en Arnim esas inquietudes. Pero también en sí mismo encontraba el poeta un motivo para ellas: en su amor por Bettina, que lo iba modelando sordamente y que por tanto tiempo vaciló en confesarse a sí mismo; en otros amores, más pasajeros, que se asombraba de sentir tan vivamente, sin que por ello se apartara de Bettina; en ese deseo de acción patriótica, contrarrestado por una tendencia a no vivir más que para su evolución personal. Siempre, y en todos los aspectos de la vida, Arnim se sentía doble, triple, múltiple, y, apasionadamente deseoso de sencillez, experimentaba esos descubrimientos interiores con creciente malestar. *Dolores* está toda impregnada de tal sentimiento, con sus sueños, sus irrupciones de lo inconsciente y, en el personaje del pequeño Traugott, con ese placer que siente el autor en evocar la edad infantil, donde realidad e imaginación desconocen aún todo divorcio.

III

¡Un día más transcurrido en la soledad de la poesía!

Llegado a la madurez entre los treinta y los cuarenta años, Arnim va a nutrir, con su experiencia interior, una serie de obras que ya no serán tan ricas como *Dolores*, pero que alcanzarán una expresión de mayor calidad. Son los años del matrimonio; Bettina ha dejado de ser la creatura lejana, atractiva y tan poco segura de antes, para convertirse en lo que Arnim quería: la perfecta ama de casa en una tierra señorial. Obligado desde 1814 a administrar por sí mismo sus bienes, el poeta de cabellos enmarañados, compañero y confidente de los vagabundeos de Clemens Brentano, se transforma en un señor rural y vigila celosamente sus tierras de Wiepersdorf. Lejos de estorbarle en su vida literaria, esta nueva vida le da un sentido de seguridad y le permite crear un mundo novelesco al cual se transponen sus intuiciones y sus inquietudes. *Dolores* las expresaba aún bajo la forma del

análisis, y a veces del documento psicológico; en cambio, las novelas cortas escritas todavía en Berlín, poco después de su matrimonio, proyectan en el mundo exterior, bajo la forma de personajes vivos y de acontecimientos fantásticos, los misterios que el poeta había adivinado primero en sí mismo. Arnim ya sabía que nos componen diversos seres, algunos de los cuales se nos aparecen con amenazas o advertencias en los sueños, pero también en ciertos actos imprevistos, aterradores para nosotros por ser extraños a lo que creemos que es nuestro yo. Ese conflicto, esa coexistencia de varios órdenes de realidades, es algo que ahora percibe Arnim como la contextura misma del universo. Todo lo imprevisible que habita en nosotros existe también fuera de nosotros y nos gobierna. Y el poeta es aquel que, por medio del verbo, evoca o conjura esos fantasmas.

Arnim tuvo de su actividad y de su destino de poeta un concepto extrañamente moderno: consciente, como pocos escritores lo han sido, de la existencia en nosotros mismos de toda una fantasmagoría desconocida, pero muy real, no se fió únicamente de su entusiasmo para captarla y para evocarla. El arte, nos dice, es un juego que el artista practica sin conocer muy bien su alcance. Según él, el escritor debe recibir con la mayor confianza posible todo lo que se le dicta no en la embriaguez lírica sino por el funcionamiento de su propio espíritu y por el del lenguaje; y por simple placer —puesto que forzosamente ignora el verdadero sentido de sus actos— dará la existencia a seres y accidentes cuyos modelos no encuentra en la vida "real". Pero, creador de una categoría muy arbitraria de lo maravilloso, el poeta ignora qué grado de vida autónoma podrán tomar sus creaturas. Adivinamos sin cesar que Arnim mismo se angustia ante la idea de que los productos de su arte pudieran estar dotados, de pronto, de una peligrosa realidad. La terrible impresión que causan algunos de sus cuentos no consiste en que pinten fantasmas que podríamos encontrar a nuestro paso, tras la puerta de un granero o a la vuelta de una esquina. El temor que sentimos es muy distinto: es el que se apodera de nosotros cuando creemos mirar bruscamente, en el mundo de lo cotidiano, las creaturas, los espíritus, los monstruos de todas clases que, por simple juego, hemos construído. En las obras de Arnim, el espíritu humano se sorprende continuamente de su propio poder de fabulación, y deliberadamente se produce a sí mismo un escalofrío diciéndose: *¡Y si lo que imagino no fuera ineficaz...!* ¡Si el acto de imaginar tuviera de pronto como resultado no esa existencia particular de los personajes novelescos

o de los seres ficticios, sino una existencia semejante a la nuestra, independiente de nosotros, acaso hostil...! Verdadero pavor de descubrirnos como demiurgos, de ser malditos, condenados a debatirnos contra lo que nosotros mismos hemos echado al mundo.

Estos procesos intelectuales, que tanto han dificultado la difusión de las obras de Arnim, provienen, en un hombre tan perseguido como él por los escrúpulos morales, de una transposición: el temor a las consecuencias y a las responsabilidades, temor normal y universal cuando se trata de los actos más simples, se transporta aquí a los actos de la imaginación poética. ¿Sabemos acaso si aun en nuestros propios pensamientos no somos los instigadores de trastornos infinitos e irrefrenables, si cada una de nuestras imaginaciones no suscita una serie de repercusiones en el universo, capaces de volverse contra nosotros?

De ahí le viene a Arnim ese sentimiento del "juego", esa concepción del arte como un acto ciego, pero eficaz, en el cual el artista arriesga su vida. Ya en la época de sus primeros ensayos, escribía a Brentano: "Tomo la poesía muy en serio; he bebido en su copa y desde entonces, mal que bien, bailo mi pequeña danza, *según lo quiera el destino infinito.*" Y en el tono solemne de la época, pero dando a sus palabras un sentido muy personal, proclamaba:

> Todo en el mundo se hace para la poesía; la historia es su expresión universal; el destino dirige el gran espectáculo... Muy raros son los seres que han sido lo bastante favorecidos para que su trabajo sea para ellos un juego; a éstos se les llama poetas... Quien se dice poeta, en el pleno sentido de la palabra, no deja ver su orgullo, sino la más alta virtud; es un verdadero mártir, un eremita que, en un celibato voluntario, se entrega a la oración y a la mortificación, a fin de que sus semejantes conozcan la alegría... La pobre alma humana (añade otro día, al enterarse de que Tieck ha hablado de él en términos bastante peyorativos) aspira en vano a muchas cosas, y quizá una de ellas es la poesía; pero también puede ocurrir que no sea en vano. Los juicios son cosa muy insignificante; que cada cual haga lo que le es necesario *para su propia salvación.*

Estas afirmaciones tan dignas sobre la poesía son a la vez modestas y muy llenas de seguridad: Arnim es de los que tienen consciencia de no ser los únicos autores de su obra, pero que al mismo tiempo cifran en ella las más altas esperanzas. Lejos de toda vanidad, estos hombres elaboran algunos *objetos*, poemas, novelas, dramas, a los cuales confían, ante todo, su propia voluntad de perfección y su esperanza de salvación. Por una paradoja tan sólo aparente, son esos mismos poetas quienes a menudo parecen considerar su trabajo como una serie de gestos cuya signi-

ficación real no perciben ellos mismos; pero no hay que olvidar que en el comienzo están persuadidos de que esa impenetrable significación existe de algún modo misterioso. Cuando hablan de su arte como de un oficio, de una artesanía, de un juego, se refieren a un juego en el que uno puede perder o ganar la vida. Y si se abandonan a las sonoras combinaciones de las palabras, a la pendiente de las imágenes sin freno, a las puras exigencias del ritmo, es porque creen que los productos, aparentemente arbitrarios, de esos juegos adquieren en alguna parte una realidad que ellos pueden evocar y hacer surgir en nuestro mundo diferente.

Para justificar los ritmos tan cambiantes de su prosa y de sus versos, Arnim se refiere ya en *Ariel* al lenguaje de los seres simples y apasionados, a sus formas diversas, espontáneamente rítmicas. En efecto, dice, "el metro y la rima no están hechos sólo para el oído; son los polos, los límites necesarios sin los cuales todo discurso afectivo se pierde en la vaguedad". No es ésta, en Arnim, una simple teoría —por lo demás, nadie teorizó menos que él—, y en 1813, cuando trabaja en su monstruosa *Papisa Juana*, lo vemos escribir fríamente a Brentano: "He terminado mi *Johanna*, enorme poema en yambos rimados; pero como el editor Reimer me ha dicho que los versos se venden bastante mal, cada día resuelvo en prosa cierto número de ellos, pasando del diálogo dramático al relato." Esta singular confesión no es, sin embargo, la de un hombre que sólo busca el aplauso inmediato del público; responde a algo más profundo, a la íntima seguridad de que el gesto de la escritura, cualesquiera que sean las formas que se adopten, tiene por sí solo un alcance inmenso, que deja muy atrás a la voluntad consciente del escritor; en este mismo sentido decía también que se podía "cambiar el enfoque de un poema sin alterar el significado de la obra entera". Porque ese significado no depende de la intervención razonada del poeta: éste no puede menos de entregarse a ciertas operaciones, a cambio de las cuales "el destino infinito" le concederá el don de conservar en lo que escribe algunos fragmentos de la realidad última. De ahí a pensar que lo arbitrario puede reinar en la creación estética no hay más que un paso, el paso que darán ciertos poetas más cercanos a nuestro tiempo.

Pero la pregunta capital para Arnim, la que no deja de hacerse a sí mismo bajo mil formas diversas, es la interrogación de todo verdadero poeta: *¿Es nuestro lo que creamos?* Esta inquietud acerca del alcance del acto creador, y al mismo tiempo acerca de sus posibles consecuencias, la encontramos, complicada como por un juego de espejos, en una novela corta de 1826, *Las fan-*

tasías holandesas. Un joven poeta compone una tragedia sobre el mito de Ícaro: el temerario héroe, cuyas alas se han desprendido, cae desde lo alto a los pies de una joven a quien ha visto en sueños, la cual, a su vez, reconoce en el cadáver al personaje de uno de sus sueños; pero he aquí que el autor de la tragedia encuentra en la vida real a la mujer que había aparecido primero en su obra. Y Arnim exclama:

> La fe del inventor en una cosa *todavía no creada,* pero que él debe sacar a la luz y por lo cual debe precipitarse a los abismos y abandonar su alma entera al caos, es algo eminentemente sagrado; por eso es tan vulnerable, y sus heridas tan sensibles, tan difíciles de curar, que los poetas tienen una merecida fama de ser gente irritable.

Sin embargo, en ninguna parte confesó Arnim con tan solemne emoción su experiencia central de poeta, para quien la poesía es al mismo tiempo revelación sagrada y maldición, como en el asombroso prefacio de *Los guardianes de la corona.* Cada frase de esas pocas páginas, intituladas *Poesía e historia,* merece ser tomada en serio, pues cada una de ellas es una confesión impregnada de la más grave sinceridad. Con una reserva muy digna, sin ponerse en escena, Arnim sugiere lo que ha sido su vida de poeta, entregada, en la solitaria lentitud de su existencia campesina, a una meditación sin tregua. Seguimos percibiendo aquí las mismas inquietudes sobre el valor del esfuerzo creador y sobre los orígenes últimos, divinos o demoníacos, de la obra estética; y, respondiendo a esa interrogación, una confianza sin orgullo otorga a la poesía un lugar privilegiado: es el lugar santo en que se entabla el diálogo eterno entre *lo que buscamos* y *lo que nos busca.* Encontramos en esas páginas la misma experiencia que, de Novalis a Rimbaud, enseña a los poetas que son "videntes" superiores; y, si así lo queremos, podemos adivinar en las últimas líneas un pensamiento semejante a esta afirmación de Paul Valéry: "El entusiasmo no es un estado de alma de escritor", prefigurada asimismo por Novalis: "El poeta nunca puede ser lo bastante frío, lo bastante reflexivo."

Hay que citar detenidamente esta página, una de las más bellas que se hayan escrito jamás sobre la poesía. Acostumbrado a su meditación ininterrumpida, el espíritu de Arnim salta, como siempre, por encima de las transiciones cuya única finalidad es crear para el lector una trabazón lógica. Ateniéndose a las relaciones profundas entre las distintas ideas y las distintas imágenes, no se toma el trabajo de marcar los contrastes, los cuales surgen por sí solos. Desde las primeras líneas, no podemos menos de evo-

car al poeta levantando la cabeza de su trabajo y divisando por la ventana el espectáculo familiar de sus tierras; si recordamos que sus obras están casi desnudas de paisajes, comprenderemos que los campos y los bosques, que nunca dejó de tener ante la mirada, en él penetraban inmediatamente hasta los secretos lugares de las contemplaciones interiores. Desde las primeras palabras nos damos cuenta de que va a hablar según su corazón.

¡Un día más transcurrido en la soledad de la poesía! Suena la campana del ángelus; los labradores regresan con sus bueyes, llevando de la mano o cargando dulcemente en brazos a los niños que han venido a su encuentro...

Y sigue la evocación de la vida campestre, con su necesidad profunda, su regularidad de órbita estelar, su harmonía con el sol, su precisión y su justicia inconscientes. ¡Cuán azarosa le parece, por contraste, toda tentativa del espíritu!

El sol y el labrador se conocen y colaboran para la fecundidad de la tierra. Avanzando con paso seguro, respetada y protegida de todos: tal se nos muestra la actividad que se vuelve hacia el suelo...

La destrucción viene de la actividad que se aparta de la tierra y que cree todavía comprenderla. Pero después de siglos de destrucción, los colonos que vienen a talar el bosque reconocen con emoción la huella indeleble de los surcos y de los muros de aldeas desaparecidas, y en ellos veneran los bienes recobrados de su raza, nunca harta de los presentes de la tierra.

Cuando, por el contrario, se descubren después de siglos las obras del espíritu, la gente las juzga incomprensibles e inútiles, las deja abandonadas, o bien las contempla con estúpido respeto...

¿Quién puede medir el trabajo del espíritu en esos campos invisibles? ¿Quién vela por la paz de esa labor? ¿Quién respeta los límites que ha trazado? ¿Quién conoce lo que hay de profunda sinceridad en sus propósitos? ¿Quién puede establecer la diferencia entre el rocío del paraíso y el veneno que escupe la serpiente?

Ninguna ley preserva de los atentados a las obras del espíritu; no están marcadas por ningún signo exterior duradero; deben soportar en sí mismas la duda, ignorar si son buenos o malos los espíritus que han sembrado su semilla en el corazón que los acoge. Y peor aún, una presuntuosa devoción tilda a menudo de malo lo que ha nacido de la plenitud del amor y del conocimiento.

Al llegar al anochecer de su larga jornada, el labrador de los campos del espíritu no siente más que su propia fragilidad. Y lo asalta entonces un temor: el pensamiento que le ha preocupado tan profundamente, que sus labios no han podido formular sino a medias, ese pensamiento perdido para los contemporáneos, ¿no irá a zozobrar también en el mundo del espíritu?

Pero, por una recuperación repentina que no ha tenido ningún anuncio, a la duda del espíritu sobre su propia actividad sucede el acto de fe en su eficacia.

Esta prueba, la más dura de todas, le abre la puerta de un universo nuevo. En el instante mismo en que quiere renunciar al mundo del espíritu, en el instante en que lo ve tan transitorio, tan vano como el mundo exterior, siente de pronto que no puede salir de él; no sólo su ser entero está aprisionado en sus muros, sino que descubre, además, que nada existe fuera de él, que ninguna voluntad es capaz de aniquilar lo que el espíritu ha creado. Por eso tenemos que amar esa alegría y esa ansiedad soñadoras con todas nuestras fuerzas de creación, reconocer en ellas un signo de la eternidad, en la cual se sumerge el espíritu que trabaja: de ese modo olvida el tiempo, que nunca sabe amar sino muy pocas cosas, que enseña el temor y que, con un tímido regateo, sopesa lo que es comunicable y lo que debe pasarse en silencio. Aquello que no ha sido expresado no por ello muere; y es una locura temer por algo que por su naturaleza no puede perecer.

Pero el espíritu ama sus obras perecederas; en ellas ve el signo de esa eternidad hacia la cual tendemos inútilmente en nuestros actos terrenales y en los razonamientos del intelecto, y que la fe nos prometería inútilmente si esa eternidad misma no guiara nuestras acciones, no dirigiera el juego de la inteligencia, no saliera al encuentro de la creencia y no confirmara su presencia por la exaltación de la actividad y de la contemplación.

La humildad de esta convicción inspira entonces al poeta una advertencia de cautela que, aunque dirigida hacia las idolatrías de su tiempo, parece anticiparse a todas las que hoy conocemos. Después, apartándose de esos errores, Arnim concluye que la verdad poética es superior a la verdad histórica.

La realidad espiritual es la única que podemos comprender enteramente, y, cuando se encarna, se oscurece al mismo tiempo. Si la escuela de la tierra fuera inútil al espíritu, ¿por qué había de encarnarse en ella? Pero si alguna vez lo espiritual pudiera hacerse enteramente terrestre, ¿quién abandonaría la tierra sin desesperación? Esto se lo decimos con toda gravedad a nuestro tiempo, que cree posible santificar su propia realidad temporal, conferirle una misión eterna, hacer guerras santas, una paz universal, el fin del mundo.

Dios es quien pondrá eterno fin a los destinos de la tierra; nosotros sólo comprendemos nuestra fidelidad y nuestro amor en el seno de esos destinos, los cuales nunca podrán colmar al espíritu con su realidad superficial. Después de tanto tiempo, la experiencia debería haber enseñado a cada uno de nosotros que, frente al más triste o al más grandioso de los acontecimientos terrestres, nuestro corazón recibe un contrapeso de dolor o de alegría que los sobrepasa con mucho. Si el espíritu es fuerte, podemos sobrevivir a todo; si es débil, nada podrá sostenernos.

Siempre ha habido una realidad secreta en el universo, más preciosa y más profunda, más rica en sabiduría y en alegría que todo cuanto ha hecho ruido en la historia. Esa realidad está muy cerca del fondo mismo del hombre, de modo que los contemporáneos no pueden percibirla nítidamente; pero la historia, en su suprema verdad, da a la posteridad unas imágenes de ella que son claras y cargadas de advertencias...

Cuando ese conocimiento es comunicable, lo llamamos *poesía;* nace del espíritu y de la verdad, brota del pasado y del presente... Una razón extraviada puede tacharla de mentira en su suprema veracidad; sabemos lo

que es para nosotros, y sabemos también que la mentira es un hermoso deber del poeta.

Semejantes a la jubilación de la primavera, los poemas no son de ningún modo una historia de la tierra... Las obras poéticas no son verdaderas con esa verdad que esperamos de la historia y que exigimos de nuestros prójimos en nuestras relaciones humanas; no serían lo que buscamos, lo *que nos busca*, si pudieran pertenecer por completo a la tierra. Pues toda obra poética trae al seno de la comunidad eterna el mundo que, al hacerse terrestre, se ha exilado de él.

Llamemos videntes a los poetas sagrados, llamemos videncia de una especie superior a la creación poética: la historia puede compararse entonces con el cristalino del ojo, que no ve por sí solo, pero que es indispensable para la visión porque concentra la luz; su naturaleza es claridad, pureza, ausencia de dolor.

El final de este extraordinario prefacio podría servir de definición a toda la obra de Arnim, obra alimentada de su experiencia profunda, pero separada de ella; bañada en las fuentes de la vida vivida, pero intencionalmente elevada a otro nivel.

Si solemos tomar pie en los acontecimientos insignificantes de nuestra propia vida para hacer brotar de ellos la poesía, es porque casi siempre podemos considerarlos con mayor verdad de lo que nos es dable hacerlo con respecto a los grandes acontecimientos del universo. Pero, indudablemente, la parte activa y afectiva que de ellos hemos tomado es más un obstáculo que una ventaja. En efecto, si la violencia de la emoción sofoca hasta la voz que trata de imponerle la medida del tiempo, ¡con cuánta menor facilidad podrá ajustarse a ese lento arado del poeta que es la pluma!

La pasión permite simplemente percibir en su verdad espontánea los movimientos del corazón humano, y eso que pudiéramos llamar *el canto salvaje de la humanidad;* por eso es que nunca ha habido poetas sin pasión. *Pero no es la pasión lo que hace al poeta.* Por el contrario, ningún poeta ha hecho nunca obra duradera en el momento en que está bajo el imperio de la pasión; una vez que ésta ha terminado su carrera, podrá cada uno de nosotros darse el gusto de reflejar su emoción, bajo su nombre o bajo otro nombre, narrando su propia historia o la de sus personajes.

IV

Las obras poéticas no serían lo que buscamos, LO QUE NOS BUSCA, *si pudieran pertenecer por completo a la tierra.*

Lo maravilloso, y los sueños a través de los cuales suele manifestarse, tienen en la obra de Arnim la tonalidad única del drama espiritual que no cesó de preocupar al poeta. Para él, el mundo del sueño y de lo fantástico nunca es un universo al cual lo lleve una secreta nostalgia y en el cual busque una atmósfera de ligereza, de irisados colores y de perpetuas metamorfosis. Casi

no hay diferencia de calidad sensible, de ley de gravedad, de ambiente, entre el plano de los acontecimientos familiares y el de todas las magias, de todas las imaginaciones. Los hechos de un orden superior parecen enteramente mezclados con los de la vida corriente, de los cuales no se distinguen sino por una curiosa sensación de terror que los acompaña. Amenaza o promesa, prueba de la intervención de fuerzas diabólicas o divinas, los extraños acontecimientos de los cuentos de Arnim se producen con una especie de verosimilitud muy particular: no parecen ni más ni menos artificiales que los actos más cotidianos, pues unos y otros ocurren en una región donde lo imaginario parece nacer a la vida real, mientras que toda realidad se poetiza y se inmaterializa.

En todas partes, a través de la arquitectura de este mundo, se transparenta un mundo superior, perceptible a los sentidos por el solo medio de la imaginación; porque la imaginación es, entre los dos mundos, la mediadora que no cesa de espiritualizar la materia inerte de la envoltura para darle forma viva, encarnando, al mismo tiempo, la realidad superior.

Esa infiltración de lo imaginario en lo real va acompañada en los cuentos de una sensación de malestar típicamente arnimiana: unas veces (como ya en *Dolores)* se trata de autómatas, "esas máquinas insensibles que, creadas por el hombre, llegarían fácilmente a reducirlo a la esclavitud", y otras (como en *Melück Maria Blainville)* es una terrible muñeca mágica; pero siempre se reconoce la misma ansiedad. El poeta es el primero que se horroriza ante esas extrañas figuras que acosan su imaginación y que no tienen parecido alguno con los personajes fantásticos de la época.

Ni el propio Hoffmann llegó a esa calidad de lo maravilloso, a ese escalofrío glacial, porque sus espectros, sus vampiros, sus dobles, nacieron de la fiebre, de una exaltación ardiente. Las pesadillas a que Arnim nos arrastra son de otro tipo, podríamos decir de otra temperatura. Sus espectros parecen creados sin ardor, y siempre conservan algo artificial, calculado, que no les impide ser una realidad absolutamente convincente. No los vemos surgir en la noche, viniendo de sí mismos, descendiendo de un mundo en que vivan una vida aparte. Asistimos a su fabricación; nacen de una brujería precisa, de prácticas humanas, conscientes, metódicas, cuya receta exacta dan viejos libros mágicos. Y en eso se parecen al arte de Arnim.

En *Isabel de Egipto,* la mejor de las novelas cortas de Arnim, los principales símbolos tienen varios significados simultáneos, que

se refieren a la vez a los temas de su vida y de su meditación. Los motivos esenciales, intermitencias del corazón y maleficio encerrado en las obras humanas, se asocian con una hondura nueva. La dualidad —peor aún, la doblez— de todo ser toma aquí la apariencia del *golem;* la figurita de tierra, modelada a imagen de Isabel, usurpa el lugar de ésta, y el joven Carlos V, víctima de la ilusión, se enamora ardientemente de ese doble que, poseedor del carácter de su original, tiene un alma diabólica, desconocedora de toda realidad superior. Pero al príncipe le sorprende el deseo que siente por esa creatura, cuando cree ver a su lado a la misma mujer: no reconoce en ello su propio sentimiento, pues exige una satisfacción "posible y precisa", mientras que su sueño de amor no podía realizarse sino "en una expansión hacia el infinito". Le parece —pero, como poco antes el propio Arnim, se sorprende de haber llegado a ese estado— que "lo que hay de vago, de incierto, en las alegrías superiores, es vacío y despreciable en comparación con el triunfo de los sentidos". Dos amores se dividen su corazón: uno de esencia divina, que es insaciable, y otro que le da los vivos deleites de los placeres fáciles, pero en compañía de una creatura fabricada por manos humanas y rodeada del horror de las obras demoníacas.

Así se funden las dos angustias de Arnim: pues —el tema de la mandrágora lo indica más claramente que el del *golem*— toda la novela refleja un secreto horror del hombre ante la obra de sus manos. Así como el amor puede ennoblecernos infinitamente o rebajarnos hasta el peor nivel, la creación y el artificio del hombre responden al mismo tiempo a una aspiración altísima y a una peligrosa tentación. Cuando, después de haber visto al príncipe y concebido por él una ardiente pasión, Bella arranca la raíz de mandrágora y le da forma humana, se asemeja mucho a Dolores cuando olvida su amor: se aficiona de tal modo a la horrible creatura a quien ella ha dado vida, que todo recuerdo del príncipe se borra.

Solamente el sueño, asilo de nuestros pensamientos profundos, de esos que prosiguen en nosotros una secreta existencia, continúa abrigando al viejo amor hasta el día en que podrá renacer. Pero la doblez de Dolores se complica en Isabel con el drama de la creación; comienza por creer que su nuevo afecto es muy superior.

Ese amor por todo aquello que creamos —escribe Arnim— es lo más sagrado: en tanto que la fealdad del mundo y la nuestra nos espanta, ese amor por nuestras obras evoca en nosotros las palabras de la Biblia: tanto amó Dios al mundo que había creado, que le envió a su propio hijo...

Arnim no vacila en deformar un poco el texto del Evangelio según San Juan, añadiéndole las palabras *que había creado* para poner de relieve más patentemente el sentido que quiere dar a la cita bíblica.

Pronto, sin embargo, la obra se venga y se vuelve, demoníaca, contra su creador. Al ver unos anteojos en el rostro de la que es hechura de sus manos, Bella se asusta "como una pecadora descubierta", y la propia mandrágora no tardará en decirle, cuando la muchacha quiere deshacerse de ella: "Tú no me puedes destruir con la misma despreocupación con que me creaste, por pura diversión..."

El sueño y la realidad se mezclan en esta novela corta con una facilidad extraordinaria; no sólo ocurre que Isabel vive una doble existencia, alimentando en los dos planos sentimientos diferentes, sino que en el mundo que la rodea todo se asemeja, ora a sus sueños, ora a la realidad trivial. Desde la primera escena, la joven gitana, después de ver en sueños a su padre, sentado sobre un trono real en Egipto, se entera de que acaba de morir. Entonces interpreta el sueño por uno de esos juegos de palabras cuya importancia en la vida onírica conocía tan bien la psicología romántica: en efecto, su padre ha sido *elevado* al cielo, y esto es lo que anunciaba la imagen del trono. Por la noche, a la luz de la luna, Bella pasea a orillas del río y ve flotar el cadáver coronado de su padre; creyéndolo vivo, procura sacarlo de las aguas, mientras su perro negro, agarrado a la orilla, la retiene. Ante esta escena de pesadilla, la vieja bohemia con quien vive Bella echa una de esas carcajadas destempladas "que no vienen del corazón sino de los labios, como el rictus de los hambrientos".

Un poco más tarde, cuando el príncipe —a quien la vieja ha dado albergue— es despertado por un beso de Bella, aparece lleno de terror, "asaltado aún por los fantasmas de su sueño como por bolas de fuego".

Y Arnim escribe:

> Tal es el miedo que penetra en el corazón del hombre más valiente ante el pensamiento del universo inefable, que no se pliega a nuestras tentativas, sino que se sirve de nosotros para sus experiencias y sus diversiones.

El sueño aparece, pues, como algo cargado de peligros, como el lugar en el cual, mucho más que en la vida, adivinamos en todas partes, a nuestro alrededor, la presencia de las fuerzas misteriosas que nos gobiernan. Pero al mismo tiempo es el santuario de las profecías sagradas, que anuncian a Bella su alto destino: su padre se le aparece para predecirle que el niño que de ella ha de

nacer conducirá de nuevo al pueblo gitano a su reino, y poco después ve en su propio seno a un niño que se parece al príncipe, y ante el cual se inclina una nación innumerable.

A su vez, Carlos V, recostado junto a Isabel, se ve saludado por los pueblos de la tierra, mientras arrastra en pos de él, atados con cadenas de oro, a los grandes de España. Pero se despierta al venir la luz, que parece aniquilar la engañosa realidad de las visiones nocturnas.

Sin embargo —añade Arnim—, *¿quién es el que teje esas tramas en el fondo de nuestro corazón?* Es aquel que hace moverse a los astros, regulares y alternados, en la bóveda de los cielos.

El sueño es obra de la misma mano que rige el universo entero y los destinos; y por eso es profético. Al morir, Bella tiene una última visión en la cual se dibuja, entre paisajes luminosos, bajo la forma de espléndidos palacios, el radiante porvenir que su hijo debe conquistar para los gitanos. Imagen verídica, pues "lo que la exaltación de un instante opera en un alma sigue siendo su ley absoluta para la eternidad".

Los herederos del mayorazgo (1820) no tienen la gracia de ciertos episodios de *Isabel* ni la misma grandeza en lo fantástico; no hallamos aquí esa comunicación natural que se establece entre el sueño, los atroces personajes artificiales y la conmovedora sencillez de la heroína. Pero, a pesar del morboso horror de ciertas escenas, ofrece un gran interés psicológico. Volviendo a la exploración del inconsciente, pero con todo lo que había aprendido en la composición de sus obras fantásticas acerca de las relaciones entre la imaginación y la realidad sensible, Arnim estudia sistemáticamente, en *Los herederos*, un extraño caso de transmisión del pensamiento y de proyección de imágenes psíquicas en el mundo real. Todo está visto a través de las alucinaciones de un espíritu ejercitado en *ver*, con una especie de doble vista magnética, cómo se dibujan en el espacio las figuras de su imaginación o aun las fantasías de otras personas. Desde su ventana, observa en la casa de enfrente a la joven Esther y, en un sueño, la ve bajo la forma de un ángel de la muerte; al día siguiente, mientras le habla, ella toma de nuevo esa forma, y desde entonces todo reaviva la misma imagen. Pero la extraña relación entre estos dos personajes se estrecha aún más cuando Esther recibe en su habitación a seres imaginarios, con los cuales conversa en todas las lenguas; el heredero del mayorazgo, asomado a su ventana, contempla realmente a todos esos fantasmas desde el instante en que

la muchacha dice sus nombres. Y el fenómeno llega a un verdadero terror el día en que Esther recibe al heredero mismo. Temeroso de verse tal como ve a los demás, él experimenta la sensación *de estar vuelto sobre sí mismo, como un guante que alguien se quita.* Pero no aparece en la habitación; se entabla el diálogo: Esther hace las preguntas y las respuestas, en las cuales alternan súplicas y secretos revelados, en medio de una atmósfera de atroz malestar. Durante los días siguientes el heredero asiste a bailes que ofrece la joven, con la asistencia de gran número de figuras grotescas que se entregan a espantosas acrobacias. Y para terminar, se realiza el primer sueño: el ángel de la muerte, que ha tomado la apariencia de una vieja judía, se inclina sobre Esther y le chupa la sangre. El propio heredero se precipita a la habitación, vacía la copa en que el ángel ha templado su espada, y cae muerto.

Este cuento llega a producir una impresión de pánico glacial, y Arnim juega con una dificultad que él mismo se ha impuesto: desliza continuamente explicaciones "naturales" de todos esos extraños fenómenos, sin destruir la inquietante incertidumbre que de todos modos se cierne sobre el relato. Sin desmayar un solo momento, nos pone ante los ojos lo que nunca dejó de ser para él el drama más terrible de la existencia: el nacimiento en el espíritu de ciertas imágenes singulares, su insensible deslizamiento hacia una vida absolutamente autónoma, y tras ello su maléfica acción sobre el mismo que fué su autor primero.

Los guardianes de la corona, voluminosa novela cuya primera parte publicó Arnim en 1817, dejando inconclusa la segunda, en primer borrador, no es menos fantástica que los cuentos. Con una gran fuerza de evocación, hace revivir en ella a la Alemania medieval y renacentista; pero, fiel a su concepción del derecho que tiene la poesía a inventar la historia, Arnim incorpora en su relato muchos elementos en los cuales encontramos, una vez más, sus inquietudes espirituales. En la primera parte, que cuenta las aventuras del caballero Berthold, heredero de los Hohenstaufen, los sueños son raros; casi todos son proféticos y se asocian a otros signos para guiar a los personajes hacia su destino. De un sueño a otro, a través de los años, los mismos seres misteriosos vienen a dar sus consejos o a proferir sus amenazas.

La segunda parte, mucho más viva y variada, contiene sueños de un alcance totalmente distinto. Sin embargo, en esos borradores que cuentan las aventuras del pintor Anton, otro descendiente de los emperadores, hallamos también varios de los temas predi-

lectos de Arnim. La figura de la mujer peligrosa, dividida entre dos amores, reaparece en el personaje de Anna, viuda de Berthold, cuya naturaleza vulgar prevalece poco a poco sobre la nobleza de alma que al principio la distinguía. Su ruina moral, sus ruines pleitos con Anton —su nuevo marido—, el atroz castigo que le inflige el destino, cuando su hijo mayor degüella al segundo y declara que ha "matado al cerdo", todo esto es de una intensidad trágica a la que Arnim nunca había llegado. Pero Anton lleva en su sangre misma todo aquello que constituía el dualismo de las demás creaturas del poeta. Dividido entre su violencia de soldadote y una nobleza profunda, ignorada durante mucho tiempo por él mismo, va de crimen en crimen, de caída en caída, de milagro en milagro, hacia el descubrimiento de su verdadera vocación y de su alto destino.

A él, naturalmente, le están reservadas las revelaciones del sueño y de las misteriosas apariciones. Como todos los personajes privilegiados de Arnim, vive continuamente entre dos mundos que, dentro y fuera de él, están siempre en discordancia. Sus dos almas toman una realidad exterior, se proyectan lo mismo en creaturas vivas que en fantasmas o en imágenes del sueño. Unido a su mujer con toda su pasión terrenal, le guarda una especie de fidelidad desesperada cuando, separado de ella, recorre el país como reitre. Un día, dominado por la cólera, se lanza con otros soldados al pillaje de un orfanatorio y saca de ahí a una niña, sin sospechar aún que ella lo llevará a la parte luminosa de sí mismo. Esta Suzanne, la única mujer celestial que hay en la obra de Arnim, es bastante irreal. Hacia el fin del libro debía casarse con Anton; pero su unión sería puramente mística, a juzgar por una nota que aparece en los borradores:

> Anton, al despertarse, no encuentra ya a Suzanne a su lado y cree haberla devorado literalmente a besos; ella habla dentro de él. Elogio del amor de la edad madura, amor completamente espiritual, cuyo deseo es eterno.

Así, pues, el sueño debía terminar por absorber en sí la vida, y el mundo de pureza por disolver la pesada realidad.

Pero, durante toda la novela, Anton está dividido entre la angelical Suzanne y una creatura de sus sueños, que a veces toma la forma de la propia Suzanne y a veces la de otras mujeres. Imagen visible de los deseos terrenales que siguen agitando a Anton, esta mujer se le aparece en sus sueños nocturnos y en ciertos momentos de sus vigilias, mostrándole el camino en que la parte pesada de su ser desea oscuramente extraviarse.

Por lo demás, el sueño toma, en Anton, una importancia particular por el hecho de ser un hombre dividido en sí mismo, cuyos recuerdos se borran y resurgen, como los de la condesa Dolores. Su infancia, por ejemplo, le viene a la memoria cuando, herido por una bala de fusil, rehace un sueño en él habitual, que reproduce cierto episodio olvidado de sus primeros años. Con este recuerdo se relaciona un personaje que encontramos muchas veces en la obra de Arnim: el del camarada de la niñez, amado y traidor. Y en un nuevo sueño, Anton descubre los apetitos que alimenta inconscientemente con respecto a ese camarada recobrado.

Después, arrastrado por mil circunstancias confusas y mil brujerías, Anton se duerme en el bosque, junto a su propia mujer, a quien ha maldecido desde hace mucho tiempo, y que viene a atraerlo de nuevo hacia ella. En su sueño, cae en una caverna que desciende hasta el centro de la tierra, y al despertar, viendo a su lado al símbolo de su caída, apuñala a Anna, poniendo fin con este último crimen a la maldición de sangre que pesa sobre su raza.

En la intención de Arnim, esos sueños, lo mismo que todos los acontecimientos misteriosos y los signos premonitorios de su novela, debían tener una significación especial: a través de ellos, el Destino o alguna divinidad protectora daban a conocer a los humanos sus voluntades. Quienes eran favorecidos con el don de los sueños los recibían como consejeros llegados de sus más remotos antepasados: así, Berthold y Anton se enteraban de que su misión como descendientes de los Hohenstaufen era triunfar de sus bajos instintos a fin de restaurar el imperio de Barbarroja.

Sin embargo, Arnim no llegó a dar vida a esa gran idea del destino histórico manifestado por el sueño, y de la raza imperial gobernando a través de los siglos a sus descendientes. Lo que da su fuerza al libro, aun en su estado fragmentario, es la vida intensa de los abismos psíquicos habitados por monstruosos pensamientos e iluminados a veces por rayos de la luz divina. En los sueños de sus personajes, que buscan su camino a fuerza de tanteos —¿y acaso no son un sueño todas las cosas para ellos, que peregrinan en un mundo en perpetua metamorfosis?—, vemos aparecer terribles confrontaciones de fantasmas, cristalizaciones inconclusas, demonios y ángeles, que pertenecen a un momento de la fantasmagoría interior en que lo imaginario y lo real se confunden y constituyen una mitología individual caótica, sangrienta, dominada por el terror y la amenaza. Pero, brotando del fondo de esas angustias, hay una misma nostalgia que los fascina a todos, llama-

miento hacia la paz y hacia un horizonte que ya no esté limitado por las gesticulantes figuras de ese infierno del yo.

Arnim y todos sus personajes luchan desesperadamente por huir de la prisión que los sofoca. En un fragmento que escribió para ponerlo como epílogo a la novela, Arnim expresó la esperanza que tenía en todas las formas del "presentimiento": poesía, sueño, adivinación del porvenir y resurrección del pasado. De ello esperaba un ensanchamiento de los espacios interiores, un retroceso de los horizontes hacia el infinito.

Hay profetas que a menudo se dirigen a nosotros por nuestra propia boca; en los detalles más insignificantes ponen una mirada llena de presciencia, y sentimos que nuestra vida está en comunión con el mundo entero... Por el presentimiento vemos el mundo de otra manera, vislumbramos en el cielo el azul universal que nutre y suscita los astros ardientes... ¡Ah, si pudiéramos dirigir también hacia atrás una mirada que nos hiciera comprender el mundo cuyo peso abruma nuestra memoria! ¡Si pudiéramos recobrar todo lo olvidado y lo ido! Entonces nuestro universo sería infinito. ¡Cómo quisiera volverme hacia la hora de mi nacimiento, para conocer los sentimientos que tiene el hombre cuando abre los ojos por primera vez!... Entonces sabría lo que experimenta la tierra en cada estación, con sus simientes y sus bosques...

Llenos de ese anhelo de liberarse de los límites de la existencia y de congregar todos los tesoros que adivinan en sus propias profundidades, los personajes de los dramas de Arnim están desprovistos por completo de verdad dramática. Durante toda su vida, Arnim se sintió tentado por el teatro, y quiso poner en escena las trágicas luchas de los espectros ocultos que llevaba en su espíritu. Pero, al igual que la heroína de *La papisa Juana*, fué siempre impotente para hacer vivir plásticamente la excesiva riqueza de su materia, incapaz de "equilibrar la masa de sus conocimientos y la exuberancia de sus sentimientos". En todas sus piezas, los personajes viven un instante, se imponen en el comienzo; luego, bruscamente, se desmoronan ante nuestros ojos, como desintegrados por un fermento de destrucción que llevaran en sí mismos.

La papisa Juana, vasto drama en el cual los motivos del incesto, de la profanación, de las reminiscencias infantiles y de las influencias magnéticas bastarían ya, por su solo enredo, para crear un inextricable desorden, se pierde en la vaguedad de una evocación histórica sin realidad concreta. Esta obra desafortunada, en la cual Arnim confiesa haber "sonreído a muchas tristezas de su propio corazón para no hacer sufrir a los lectores, que en ella encontrarían expresado lo que apenas se atreven a sentir",

presenta figuras como Juana, el demonio Spiegelglanz, el conde palatino, la espectral Melancolía o Doña Venus, reales por su intención las unas, fantásticas las otras, pero todas ellas inaprehensibles para el lector. Se deshacen a medida que las vemos vivir, o, mejor dicho, a medida que una existencia fugitiva e inasible las invade y borra todo límite entre ellas y un ambiente indeciso. Los sueños de Juana aparecen, como sombras visibles para los demás, alrededor del lecho en que duerme, y Spiegelglanz, que vela junto a la cabecera, se lanza en persecución de estas apariciones, en medio de extrañas vegetaciones cuyas ramas flotan un instante sobre la pared. El poeta parece incapaz de mantener vivos a los seres, que se le desvanecen entre las manos para transformarse en fenómenos inconsistentes. En todo momento, la misma realidad, presente, futura o pasada, obsesiona el espíritu de dos personajes dormidos, sin que un acto o un gesto restituyan jamás alguna estabilidad en ese universo sin aristas en que flotan al azar los presentimientos, las imágenes, los pensamientos criminales y las obsesiones culpables. Las quinientas páginas de este falso drama son como una inmersión en extraños abismos submarinos, donde surgen las increíbles floraciones de algas, las masas temblorosas de esponjas y las fulguraciones de los tesoros perdidos.

La primera gran tentativa dramática de Arnim, *Halle y Jerusalén*, no llegaba a producir esa impresión de extrañeza, a pesar de todo atractiva; pero aparte de una figura de mujer ambigua, semejante a las de los cuentos, es tan evanescente como *Juana*. En medio de una vida de ciegos desórdenes, los pecadores reciben la advertencia de los sueños, que les parecen como "la llamada venida de un país misterioso, de un pasado que nos ha engendrado y que nos conoce hasta en nuestros elementos". Los deseos inconscientes de la joven Olympia se traicionan en palabras de doble sentido, y cuando su hermano subraya el equívoco de esos "lapsus", ella se irrita, avergonzada por haber descubierto sus propios pensamientos.

Otros dramas de Arnim presentan en plena luz esta misma multiplicidad interior de los personajes y la destrucción de su coherencia original. El poeta juega a reducir a la nada lo que al principio pareció tomar un aspecto de vida real o de grandeza dramática. Así, en *El verdadero y el falso Waldemar* (esbozado ya en 1805), los tres primeros actos hacen del príncipe un personaje magnífico, heroico, que impone a la historia de su tiempo su firme y clara voluntad. Pero, abrumado por la resurrec-

ción de su pasado de pecador, desaparece luego, y en la segunda mitad del drama lo encontramos como un oscuro peregrino que abandona su reino y su nombre a unos impostores. Después del vigoroso drama del principio, el tono cambia; todo se hace diferente: un lirismo fácil y una parodia grotesca destruyen encarnizadamente las líneas del cuadro, que queda invadido por el sueño. Todo parece hecho expresamente como burla de los aciertos de la primera parte.

Otro tanto hay que decir de *Los Appelmann* (1813), drama bien desarrollado, en el cual un padre se ve forzado a condenar a muerte a su propio hijo. También aquí los sueños proféticos producen la impresión de elementos extraños y perjudiciales a la tragedia. Y, retrocediendo ante lo irreparable, Arnim hace intervenir un milagro: un verdugo experto en las artes de hechicería vuelve a pegar en su sitio la cabeza del decapitado, y todo acaba bien. Consciente, por otra parte, de su derrota, el autor se cura en salud titulando esta obra como "pieza para títeres".

A decir verdad, estas obras teatrales no difieren profundamente de los otros relatos de Arnim; traducen las mismas inquietudes del poeta ante lo trágico que él mismo ha inventado. Pero, como la escena se presta tan mal para un arte que expresa una tortura del conocimiento, estos extraños inventos sólo llegan a dar la impresión de un desmoronamiento ineluctable. En vez de crear un drama, Arnim nos pone ante los ojos todo el drama de su creación artística, y lo único que queda, en fin de cuentas, es la tragedia, grandiosa y lamentable, del poeta torturado por una cruel interrogación.

Clemens Brentano llama a Arnim "un espejo de transparencia"; de esta imagen podemos tomar sobre todo lo que sugiere de frialdad glacial y de inmovilidad. En su persona, lo mismo que en su obra, Arnim nos deja esa impresión de una superficie insensible en la que todo viene a reflejarse con ese aspecto un poco muerto que tienen los seres vivos cuando se les mira en un espejo. Nada en él es caluroso, coloreado o jugoso; nada es música o arrullo. Sin embargo, con un poco que nos fijemos en las figuras que desfilan en ese espejo, las veremos, precisas y cortantes al principio, gesticular a la manera de las formas extravagantes del inconsciente. Escuchamos atroces disonancias; las apariencias que nacen de cuanto inventa la imaginación surgen y se desvanecen, penetradas de oscuras significaciones, cargadas de sombrías obsesiones, reacias a toda tentativa de orden y de harmonía. No es la gracia y la música del sueño lo que aquí des-

cubrimos, y el arte de escribir, privado de toda inflexión buscada por el autor a fin de agradar, jamás ha estado más alejado de esa atmósfera paradisíaca adonde el éxtasis y el abandono arrastran a un Jean Paul (pues si éste evocó los monstruos fué siempre para triunfar de ellos). Con una crueldad constante, Arnim desnuda ante nuestros ojos unos fantasmas cuya vista es tanto más espantable cuanto que surgen de un ambiente lo menos espectral posible. El reino interior de este poeta es una región de muerte que tiene el mismo aspecto del mundo cotidiano. Los peligros que acechan no son los de algún infierno fuera de la vida, sino aquellos que la vida encierra en sí misma, y que una mirada algo más aguzada que la corriente descubre en ella por todas partes.

Aislado en su tiempo, Arnim sigue estándolo en nuestros días. "*¿Para qué hacer hablar de mí?*" —decía—. *Al mundo no le gusta escucharme...* Mis obras se parecen al reino de los cielos en que hay muy pocos que quieran penetrar en ellas." Y, consciente de lo que había de raro en su modo de evocar los fantasmas interiores, dando rienda suelta a todos los automatismos de su espíritu, respondió un día a Brentano, que le reprochaba su falta de disciplina: "Es muy fácil imponerse la obligación de sentarse ante una mesa cargada de blancas cuartillas; pero los pensamientos son libres, e inmediatamente siguen mil caminos no trazados sobre el papel. El hombre que en su celo ha segado toda la pradera en vez de cortar sólo las flores, estrecha contra sí manojos plagados de espinas y de acebos."

Sin embargo, no faltan las flores en el ramillete segado por Arnim, y hasta en un cuento tan impregnado de angustioso malestar como *Isabel de Egipto* encontramos escenas y partes líricas de una delicadeza graciosa y conmovedora. Su obra, en su profunda originalidad, es ciertamente difícil, pero hay que saber que el poeta nunca trató de provocar esa angustia que de ella se desprende. Con todas sus fuerzas —su vida nos lo demuestra de sobra— quiso llegar a la harmonía, alcanzar la paz y la serenidad de la tarea cumplida. Su drama es ante todo espiritual: es el drama de una consciencia a la cual afloraban las realidades más oscuras, de un hombre que percibía mejor que nadie las amenazas que llevamos en nosotros mismos y que, habiendo logrado conjurarlas en su existenica y hasta en su ambiente vivo, siguió siendo impotente para dominarlas por el exorcismo poético. De ahí ese contraste entre su sereno rostro de aristócrata prusiano y el universo desordenado de una obra en que, a pesar de todo, sentimos el anhelo de la imposible harmonía. Nadie como él se

ha atrevido a expresar la vida secreta del alma, tal como se manifiesta cuando el hombre renuncia a dirigirla; pero nadie tampoco ha sentido un ansia tan dolorosa de llegar un día a la certeza de que el "mundo inefable", que proyecta en nosotros tantos sueños, es un mundo de luz.

BIBLIOGRAFÍA

ARNIM, [*Sämtliche Werke*, ed. Bettina von Arnim, introducción de Wilhelm Grimm, 2ª ed., 1853-1856].—*Contes bizarres*, trad. francesa de Gautier (1856, 1933).—A. BRETON, "Achim d'Arnim", en *Point du Jour* (1933).

XIV

AVE MARIS STELLA

"O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria..."
O Stern und Blume, Geist und Kleid,
Lieb', Leid und Zeit und Ewigkeit.

BRENTANO

I

Clemens Brentano es el más grande poeta lírico del romanticismo, y uno de los que menos trabaron su inspiración a fuerza de teorías. No hay que esperar de él una voluntad mágica, una transfiguración calculada del universo por el Verbo, o una exploración consciente, deliberada, de las regiones interiores. Su poesía desconoce esos abismos metafísicos a que alude hasta la menor estrofa de Novalis; pero tampoco evoca los fantasmas y las cristalizaciones nacientes que pueblan la obra de Arnim. Más próximo a Tieck, se le parece por la movilidad y el abandono; pero los poemas de Brentano tienen una ventaja: su música es más personal, su relación con el mundo de las imágenes es infinitamente más espontánea.

Poeta nato, Brentano nunca ambiciona expresar la esencia del universo en la operación soberana de la invención poética, y permanece ajeno al drama del conocimiento que preocupa tanto a Arnim como a Novalis. Un solo drama le interesa: el suyo; o más bien, ese drama de la debilidad, del pecado, de la oración y de la humildad, en vez de suscitar en él la angustia y la meditación, se exhala en el canto, en la confidencia y en el empleo de imágenes bienhechoras. Mientras Arnim va descartando de su obra toda confidencia que pueda revelar el secreto de su vida, Brentano, por el contrario, desde su juventud hasta sus últimos años, siente la necesidad de la confesión. Todo es contraste entre estos dos seres a quienes ligaba una rara amistad. Uno, el nórdico, aristócrata y protestante, gobierna su vida cón mano segura, mientras que su obra se lleva a cabo, de cierto modo, en una región completamente distinta, donde reina el terror y donde surgen, libres de todo freno, las creaturas informes que crea una imaginación deliberadamente abandonada a sus propios impulsos. En cambio Brentano, por cuyas venas corre una sangre meridional, deja que su existencia caiga en todas las tentaciones; conoce el

juego únicamente por el placer, sin esa gravedad que en él ponen otros románticos; cede a las seducciones, pierde la cabeza, se embriaga de sensualidad, se hunde en inextricables aventuras. Durante mucho tiempo, lo único que pide del catolicismo es que ponga un poco de picante en esta vida sin freno, y no toma de él sino la necesidad de la confesión y la devoción a las imágenes; después, de catástrofe en catástrofe, llega hasta el abismo del remordimiento, hasta la humildad del pecador sediento de reconciliación. Pero nunca pretende elevar a un plano universal ese combate entre las tinieblas y la luz que a pesar suyo se traba en su corazón, y nunca se sirve de él para interpretar la pugna entre las fuerzas que se dividen el mundo, atraído a la vez hacia la condenación y hacia la bienaventuranza. Se contenta con obedecer a un instinto poético que lleva en sí por una gracia innata, y, sin ninguna intención, viene a caer en la magia, que para otros fué un propósito enteramente teórico.

Le basta la imagen, tal como se presenta a sus sentidos y tal como la comunica el lenguaje; no le viene la tentación de apoderarse de ella, de transformarla en símbolo, de hacerla el punto de partida de una conquista espiritual, dándole conscientemente una significación más alta o más profunda. Se contenta con la imagen que lo conmueve porque es la que siente de manera más inmediata, porque es, para él, realidad directa; o, cuando se aficiona a ella y se lanza en su seguimiento, es por una especie de amor inexplicado, no para añadirle cosa alguna. Esto es, seguramente, lo más claro que como poeta debe a sus orígenes católicos; aun antes de "convertirse" es católico, como un Baudelaire o un Verlaine, a quienes tanto se parece, no sólo porque se aferra a ciertos símbolos predilectos que provienen del culto o de los textos de la Iglesia —grabados en él desde la infancia—, sino sobre todo porque nunca busca para el símbolo una explicación suplementaria. Tan pronto como la imagen despierta en él una resonancia, tan pronto como las palabras que la expresan se agrupan para formar un canto harmonioso a su oído, se abandona a ella, sin pedir nada más.

En el punto preciso en que el pietista Novalis se interna en la meditación y se esfuerza por captar el sentido oculto bajo la imagen, y la realidad a que ésta alude, un católico esteta como Brentano se siente satisfecho: ya ha llegado al fin que se proponía. Suele decirse que la diferencia entre católicos y protestantes consiste en que, por su educación, los unos son capaces de pensar con imágenes, mientras que los otros tienden hacia un pensamiento más despojado de lo sensible. El contraste entre Bren-

tano y los románticos luteranos podrá servir para demostrar lo incompleto de esta distinción. Lo cierto es que los católicos, o por lo menos algunos de ellos, están habituados a ofrecerse a la acción de gestos simbólicos y rituales sin explicar su significado, pero a sabiendas de que éste existe, mientras que el protestante, iconoclasta por tradición y desconfiado en lo que se refiere a la emoción estética, puede ser accesible a la imagen, pero automáticamente procura traducirla a alguna lengua que le parece más clara. Por supuesto, la distinción no debe entenderse de manera muy absoluta: aun sin hablar de los genios plenamente originales, que no caben en estas determinaciones, existen entre una y otra actitud mil grados diversos. Y además —para no salirnos de la Alemania goetheana—, los estudios humanistas pudieron dar a los luteranos, algunas veces, una educación plástica que, sin inculcarles una relación perfectamente natural con el simbolismo de las imágenes, los inició en la percepción estética de las formas.

Nacido de madre protestante, aunque educado en el credo de su padre, Brentano llevaba en sí muchas contradicciones. En el plano de la consciencia, se alejó durante largo tiempo de la Iglesia y no volvió a ella sino al cabo de no pocos vagabundeos y luchas, por un acto de voluntad que tendía a la solución de los conflictos interiores. Pero en un plano distinto, el del inconsciente que se alimenta de imágenes, Brentano, al igual que Baudelaire, es católico desde el principio: por esa acogida que dispensa a las imágenes, por su necesidad de confesión y por el sentido profundo del pecado en que se transformará en él, cada vez con mayor claridad, el sentimiento del dualismo interior. Como todos los románticos, Brentano siente la impresión de estar a la vez en el mundo y fuera del mundo, y, también como ellos, aspira a algún acto soberano que resuelva en harmonía esa contradicción; pero desde el momento en que llega a ser por entero él mismo, esa dualidad toma, para él, el valor de la eterna oposición cristiana entre el espíritu y la materia, entre la luz divina y la pesantez terrestre, mientras que el anhelo de conciliación se transforma en esperanza de salvación, de reconciliación. Naturaleza desgarrada, llamada por voces contrarias y por largo tiempo igualmente poderosas, Brentano no tuvo que *hacerse* un poeta cristiano: lo era de nacimiento, y su período romántico no debe engañarnos sobre esto. Su poesía es evocación de un clima siempre idéntico, y prueba evidente de ello es la permanencia de las imágenes a que recurre.

La vida amorosa de Brentano expresa toda la complejidad de esta alma hecha de atrevimientos y de temores, de inmoralismo y de escrúpulo, de debilidad y de brusca decisión. *Dilettante* de la pasión, llega en algunas ocasiones a entregarse, con deleite, al placer satánico de hacer sufrir; pocas veces resiste al afán de aprovechar las ventajas de la seducción que ejerce, en especial sobre las muchachas muy jóvenes, pero casi siempre cae en su propia trampa; víctima de su víctima, sufre más que ella, atormentándose a la vez por amar menos de lo que lo aman y por encontrar obstáculos a su impaciente exigencia. Embarcado a la ligera en una aventura, no la hace de Don Juan durante mucho tiempo, y su necesidad de fidelidad, su sentido de las responsabilidades, lo convierten en presa fácil para aquellas que se complacen en la captura. Pero, capturado por su propio grado, vuelve a invadirlo la nostalgia de la libertad, el deseo de vivir solo una existencia sacudida por todos los vientos. Su primera mujer, Sophie Mereau, que ejerció sobre él el dominio de una gran clarividencia y que logró darle alguna serenidad, le escribió un día en que, después de alejarse de ella sin otra razón que su profunda inestabilidad, se lamentaba de la separación:

Eres tú y no yo quien tiene esa eterna necesidad de irse. Ese deseo que tienes de mí no es sino el que tantas veces has sentido estando a mi lado; lo que ahora te llama hacia mí muchas veces te ha hecho dejarme; es un sentimiento impersonal, una perpetua nostalgia de lo que no posees, y en el fondo es algo que en nada tiene que ver conmigo. Te lo suplico, querido extranjero, ven ya, de una vez, a tu casa. Te pasas la vida ausente, y sin embargo, ¡estarás tan bien en ella! Haz la prueba, regresa a ti mismo; encontrarás por fin tu hogar, te gustará, y ya no dejarás de llevarlo en ti.

Vana esperanza: durante toda la época de su matrimonio con Sophie, Brentano nunca dejó de reincidir en el afán de vagabundaje, el mismo de los años en que le suplicaba apasionadamente que consintiera en casarse con él. Nada en Brentano se parece a la fidelidad de Arnim, que acabó por triunfar de todos los obstáculos exteriores, de todas las dificultades interiores, y por hacer de su amor una hermosa realidad. Para Brentano, el amor es una música que su alma necesita, una atmósfera de emoción en la cual le gusta bañarse, pero que sigue siendo extraña al mundo de las realizaciones, y extraña aun a las mujeres que sucesivamente la despiertan en él. Su amor pertenece mucho más al universo de los sueños que al de los actos. Es sorprendente ver cómo sus cartas a Sophie antes y después del matrimonio, e igualmente las que escribió a Minna Reichenbach o a Gritha Hundhausen,

tienen todas la misma tonalidad, y cómo intervienen en ellas los sueños cada vez que Brentano se exalta.

Amor, sueño y poesía se confunden para él y no son sino los medios de despertar al dios que dormita en nosotros. A Minna le aconseja que haga salir a la luz a ese dios escondido, que lo habitúe a los rayos del sol, engendrador de estos sueños: "y sus primeras palabras serán las de un soñador, fragmentarias, con esa poesía divina y secreta que sólo el amor comprende". A Gritha, la muchacha a quien ama en un período en que Sophie lo mantiene a distancia, y con la cual conversa en una atmósfera de inocencia muy singular, le describe su amor como una ligera música, soñadora y melancólica. El mismo anhelo de evasión, el mismo huir hacia el sueño, la misma necesidad de trasplantar el amor a un ambiente musical e irreal, cuando Clemens escribe a Sophie Mereau:

¡Oh, sueños! ... Dignaos evocar a la que amo. Nada en ella es difícil; no tendréis que reflexionar ni calcular para formar su imagen...; antes de que se cierren las flores, corred a las campánulas, a los cálices, a las estrellas y a las corolas..., despertad dulcemente a los escarabajos y a las mariposas que se van durmiendo... Después, cuando vuestro corazón palpite de alegría, volad... a través de las hojas de las encinas severas y de los alegres abedules, pensad con piadosa gravedad en las estrellas y en la luna... Y volved a mí, con un vuelo tan rápido que vuestros cabellos floten hacia atrás, y con vuestro cuerpo tan apretado alrededor de vuestra alma, que ésta se transparente... Revolotead alrededor de mi frente, pues es su templo, y entonces ella aparecerá en mí; yo la veré tal como es, *sin desdichas, fuera del tiempo, lejos de los actos*, tal como es en sí misma, en mí, *en el amor, no en el mundo*. Buenas noches, ya no veo, buenas noches, querida Sophie, quiero soñar contigo.

Claro que los amores de Brentano no siempre son tan etéreos, y que en ocasiones llega a dar rienda suelta a una sensualidad que nada tiene de secreto. Se conoce la famosa carta a Caroline von Günderode, contemporánea de la que acabamos de citar:

¡Buenas noches, ángel querido! ¡Ah! Seas o no un ángel, abre todas las venas de tu blanco cuerpo, y que la sangre roja y espumosa brote en millares de chorros deliciosos. Así quiero verte, y beber en esas mil fuentes, embriagarme hasta que pueda llorar tu muerte, en un delirio de voluptuosa felicidad; hasta que pueda derramar en lágrimas toda tu sangre y la mía confundidas; hasta que tu corazón comience a palpitar de nuevo y confíes en mí, porque mi sangre correrá por tus arterias... Adiós; ten el valor de no llorar sino porque estás conmigo sólo en pensamiento, y no en carne... ¿Qué impresión te produce esta carta, querida Günderödchen? Siempre temo que no quieras ser más cuerda o más tonta de lo que eres; no te hagas la chiquilla, chiquilla mía...

El demonio que se apodera de Clemens cuando así se complace en espantar a la joven amiga de su hermana Bettina le hizo pasar más de un mal rato, y es explicable que, sujeto a tales divagaciones sensuales, haya buscado refugio en un amor más sutil. Sin embargo, después de la muerte de Sophie —con quien no supo ser dichoso, y a la cual, no obstante, lloró muy sinceramente—, no tardó en lanzarse a una nueva aventura; pero esta vez se encontró con la horma de su zapato, y la historia terminó mal. Literalmente raptado por la joven Augustine Busmann, se casó con ella, y durante muchos meses esta pobre extraviada lo hundió en una verdadera pesadilla de infortunios, en la cual no faltaron espectaculares incidentes tragicómicos. Fué el peor período de su vida, el fin de su juventud y del juego; desde el fondo de este abismo llegó a elevarse hacia la luz, que encontró en la conversión. Sus amores, a veces todavía tormentosos, con Luise Hensel y Emilie Linder, su afición a la monja visionaria Katherine Emmerich, rodearon sus años devotos de presencias femeninas más dulces que las de sus primeros tiempos.

La novela de juventud de Brentano, *Godwi,* obra arbitraria, sin concentración, deformada por las modas literarias de la época, es interesante a pesar de todo porque en ella encontramos al autor, con sus tendencias dominantes y su fluctuante naturaleza. La sensación de la dolorosa pesantez de lo real provoca ya ese movimiento de huída hacia el sueño, hacia el juego, hacia una facilidad un poco forzada, que es en él un gesto instintivo de defensa. Pero, como siempre, ese gesto de huída va acompañado de un malestar: la realidad de que el hombre se aparta para refugiarse en un clima imaginario aparece de pronto revestida de inesperadas seducciones, y el poeta se lamenta de no poder vivir en ella.

Por otra parte, es inútil buscar, en esta novela de atmósfera, una demostración o una conclusión determinada; a través de las confusas intrigas y de una intolerable mezcla de estilos, que van de la prosa más suelta al poema regular, de la fluidez más desbocada a la perfecta claridad, se reconocen temas, símbolos constantes, figuras imprecisas y contrastadas. El mismo héroe, que hace la apología de la cortesana, "poetisa de su propio cuerpo", adora la inocencia de las doncellas místicas y vaporosas. Él, que vive al principio en la ensoñación y se complace en ella, experimenta en seguida un sentimiento de liberación al bañarse en ardientes voluptuosidades; pero luego consagrará el resto de su vida al recuerdo fiel de una mujer cuya desgracia ha causado. No se sabe si prefiere a la sentimental Joduno, a la misteriosa

Annunciata, a la condesa libertina o a la trágica Violette, ni tampoco si ama el sueño o si deplora el verse continuamente arrastrado a él, lejos de la vida de las pasiones sensuales.

Los sueños de las noches lo persiguen con un dulce resplandor, y él se complace en seguir durante el curso del día sus "vestigios rosados", sus huellas imprecisas y su sonrisa, semejante a la apacible luz que sigue a la tempestad. Para él, el amor se confunde con esa deliciosa impresión de irrealidad que le hace evocar la brisa que sube de una cañada. Amor de sueño, sueño de amor, emoción imprecisa y delicias del ensueño acaban por componer un himno singular que escribe un personaje presa de la fiebre; el virtuosismo se complace aquí en hacer acrobacias con las palabras en libertad. Fútil juego verbal a que el autor de *Godwi* resbala con demasiada frecuencia, pero que poco a poco crea la impresión de una realidad que se deshace, que se evapora, que huye como las formas inasibles de las nubes en un día de viento muy fuerte.

Pero hay en *Godwi* ago más; el título de esta "novela desordenada", *Godwi o la estatua de la Madre,* atrae la atención sobre un episodio en apariencia insignificante, y que no obstante es el único que en Brentano cristalizó con nitidez uno de los símbolos permanentes de su mitología personal.

En la serie de nocturnos y de paisajes nebulosos que dan al libro su tonalidad dominante —muchos de ellos admirablemente evocados—, descuella una imagen clara, de contornos duros y marmóreos: la de una estatua de la Virgen con el Niño, que tiene como paralelo, en otra parte de la novela, la tumba de la infortunada Violette. Sin que sepamos a punto fijo lo que significa, esa Virgen de mármol excita nuestra imaginación, y su presencia resulta más real que la de ninguno de los personajes vivos. Adivinamos que es una de esas imágenes profundas y duraderas que en cada uno de nosotros constituyen la patria secreta del alma; la sola impresión que produce a la lectura bastaría, aunque no tuviéramos otros testimonios concretos, para convencernos de que Brentano encarna en ella una de sus ensoñaciones favoritas.

El episodio de la estatua, escrito en verso, se cuenta entre las mejores obras líricas de Brentano; en él evoca sus años de infancia, atormentados por el tedio y el *spleen;* de la monotonía de la existencia sólo podía evadirse, como Baudelaire, por "las nubes, las maravillosas nubes", o mirando por un anteojo mágico el mundo al revés.

Yo quería metamorfosearlo todo, e ignoraba aún que ninguna transformación es posible si nos empeñamos en modificar el mundo y no nuestra

propia alma; pues toda vida está sobre los platillos de la balanza, que siempre vuelven a la misma posición; y el que quiere destruir se destruye a sí mismo.

Una tarde de verano, el niño se abandona a la dulzura de las cosas y deja que su imaginación juegue con las sensaciones de la noche que va cayendo, de las estrellas que aparecen en el cielo todavía rosado, de la luna y del silencio. El cielo se le convierte en un mar infinito donde cree bogar, y en cuya orilla descubre a la estatua.

Y vi cómo la mujer de mármol, hecha toda de tristeza, la mujer a quien tanto he amado, se estiraba dolorosamente sobre la orilla, a la luz de la luna, y deseaba vivir.

Tristemente contempla las olas, con los ojos bajos, en una mortal aflicción. Su seno de piedra se hincha, y sostiene al niño en brazos. ¡Ah! En su abrazo de mármol, ¿cómo podrá despertarlo a la vida?

En el estanque ve cómo le hace señas su reflejo, que parece vivo en ese espejo; ella quisiera hundirse en las aguas, pues allí todo es más animado. Pero, encerrada en su fría cárcel de mármol, no puede ya romper las cadenas.

La noche llega, cada vez más negra, y el niño, inclinado sobre el reflejo inmóvil de la estatua, se arroja al agua; profundas tinieblas lo rodean hasta que viene la mañana y se despierta.

Sin embargo, aún queda en mi vida, no sé dónde, un lugar de profunda felicidad, de paz y de calma voluptuosa, donde se serenan los deseos y las nostalgias... Cuando desperté, el mundo se precipitó sobre mi corazón, envoltura fría, dura, inmóvil... Y desde entonces una extraña agitación interior me impide estar nunca tranquilo. Todo fué límite para mí; sólo en los instantes en que me sentaba cerca de la blanca estatua, en el jardín, tenía la impresión de que cuanto me faltaba lo llevaba ella; y antes de cada acción, antes de arriesgarme a un pensamiento, interrogaba el reflejo de la estatua en el estanque...

En ese sueño, y en las tinieblas de "esa noche de la que ya nada sabe", Brentano tiene la impresión de haber llegado hasta el secreto de su existencia, a un misterio para siempre inefable; pero no deja de volver hacia allá su pensamiento, de oponer las bienaventuranzas desconocidas de ese éxtasis a las imperfecciones y decepciones de la vida cotidiana. La imagen de la Madre con el Niño, asociada a esas lejanas emociones, sigue siendo sagrada para él, y sin embargo estuvo asociada también con terror, prisionera del mármol inanimado, impotente para unirse con la vida de su reflejo agitado por las ondas. Otro personaje de *Godwi* cuenta un sueño análogo: una estatua de la Virgen se le aparece

a la luz de la luna, y luego, en sueños, cobra vida y se le convierte en un solemne presagio.

Por lo demás, la autenticidad de esa experiencia y de esa devoción está atestiguada por una carta a Sophie Mereau, un poco anterior a la composición de *Godwi;* Brentano describe en ella una ensoñación de la vigilia: paseándose con su hermana Sophie por un jardín imaginario, descubre una estatua de mármol: "y supe que era tu monumento; estabas muerta...; me arrodillé y lloré..." La imagen hace surgir inmediatamente el recuerdo de la madre de Brentano: "mi madre estaba ahí, besando a la estatua..." Ensoñación en que se ve cómo la fantasía de Clemens asociaba a las dos mujeres amadas, cuyos nombres vincula a menudo, y cómo relacionaba con la estatua de mármol la nostalgia filial que el niño, separado desde muy temprano de su madre, hizo recaer en la Virgen.

Los recuerdos de infancia que aparecen en el poema liminar de los *Romances* ilustran este parentesco entre el amor filial y la adoración de María. Brentano evoca el momento de la noche en que, acostado en su lecho, "rodeado con sus juegos por el sueño", esperaba el beso maternal, y, viendo lágrimas en los ojos de su madre —primera revelación de los sufrimientos terrestres—, se ponía a rezar: "Dios te salve, María..." Entre los cuentos maternales, dice que ninguno ha penetrado tan profundamente en su corazón como el de "los sufrimientos del dulce Jesús" y de la huída de María a Egipto. Pero un recuerdo se grabó en su mente de modo particularmente vivo y duradero: el de una visita hecha en compañía de un viejo criado a un monasterio donde el niño, emocionado por el sonido del órgano y por la lenta procesión de los monjes que van a ocupar sus asientos en el coro, oye que pronuncian su nombre, en alta voz, en el coro: se canta la *Salve Regina,* y Clemens tiembla de miedo y de arrobamiento al escuchar las palabras "*O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria.*"

La emoción se grabó para siempre en mi alma. Cuando me llaman: "¡Clemens!", yo respondo en voz baja: "*O pia!,* en mi última hora, ten misericordia de mí. *O Clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria!,* recibe a mi alma en tus brazos."

Así, la primera emoción piadosa del niño se mantuvo viva por una de esas asociaciones verbales que apelan a nuestros automatismos más infalibles; podrán parecen superficiales, pero en realidad están entremezcladas con nuestra más profunda existencia, y muchos actos, muchos cariños y fidelidades de la edad madura deben su poder de duración y su singular resonancia afectiva.

a esa permanencia sonora o visual. Una elección que el alma infantil hizo sin saberlo, pero con la adhesión total de la primera edad, fué primero la elección de una palabra, de una sílaba o de una forma plástica; pero nada borrará ya la correspondencia que se ha establecido entre nosotros y ese fragmento del universo sensible, cargado desde entonces de una significación susceptible de todos los ahondamientos e inaccesible al desgaste del tiempo. "*O clemens, o pia...*" El diálogo del Niño con la Virgen ya no cesará, automático y verbal al principio, secretamente amado cuando el alejamiento de los primeros años lo haya revestido de colores paradisíacos, profundo y por fin consciente cuando, después de los sufrimientos y de las debilidades, la luz de la conversión haya invadido el alma de Brentano.

Y desde la infancia —si el prólogo de los *Romances* conserva el reflejo fiel del recuerdo— están prefiguradas ya las turbaciones, las caídas y las sendas torcidas de toda una vida. Clemens guardó la memoria de su confirmación, en un radiante día de Pentecostés; todavía cree sentir en su mejilla los dedos del obispo, y supone que el prelado adivinó en él todas aquellas "indecisiones terrenales" que durante tanto, tanto tiempo lo harían vacilar.

Como para confirmar el presagio, aparece una chiquilla a quien Clemens toma de la mano y que luego se pierde entre la multitud de niños vestidos de blanco. Primera herida del amor, primer acto prohibido, cuyo horror delicioso permanecerá vinculado con la imagen de la piadosa ceremonia.

Luego llegan los duros años en que, alejado de los suyos, Clemens es sometido a una disciplina "sin maternal ternura"; días petrificados como jardincillos rodeados de altos muros, "adonde nunca ha bajado un rayo de sol". Herido en su sensibilidad, afligido por la nostalgia de su madre, el muchacho se refugia en los juegos que lo reconfortan al evocar imágenes de antaño: ceñida la frente con el listón azul de la confirmación, cubierto de cadenas de papel dorado, con un cayado en la mano, se siente "príncipe pastor e hijo pródigo a la vez"; un día, siguiendo con la vista el rebaño de carneros representado por las nubes del cielo, se queda dormido, y mientras el rocío del anochecer baña su frente, el sueño lo transporta a regiones apacibles. Bajo un tilo, ve bajar hacia él la orla de un vestido blanco, y la niña de antes se le aparece entre el follaje. Pero lo despiertan, a su sueño oponen brutalmente "preceptos de moral acompañados de miradas secas", y lo encierran en un pabellón del jardín, donde,

aterrorizado por las figuras de un fresco, se arroja a los pies de la estatua de la Madre de Dios, que le concede dormirse tranquilamente y le envía "un sueño grave".

A esas profundidades de la infancia y de sus imborrables símbolos bajó Brentano a buscar la estatua de mármol de *Godwi*. Y frente a la estatua piadosa colocó la de los dolores y amores humanos: la tumba de Violette, cuyos bajorrelieves representan el despertar de la sensualidad, la virgen expuesta a los deseos del fauno, luego la seducción de la muchacha y por último su locura; el momento mismo representa a la pobre mujer en el instante de su muerte, liberada por fin de los tormentos de este mundo. La descripción de esas escenas es de una vivacidad que revela el interés que tienen para Brentano, obsesionado por la eterna alianza del amor y del sufrimiento. La novela entera está dominada por esos grupos escultóricos, y el autor parece indeciso entre las dos imágenes. Aquella que en sus sueños resucita su religiosidad de antaño, su adoración por la Virgen, le inspira, a pesar de todo, cierto terror; el poeta, en esta época, no considera sin cierto malestar a esa estatua, cautiva sin vida, y el recuerdo bienhechor de la infancia no deja de encontrar en él una resistencia extraña y como amedrentada. En la otra imagen puso todo lo que es perturbación sensual, atracción terrestre, con su cortejo de amarguras y su sabor de libertad.

Toda mi pena parecía presa en ese mármol; yo era como el niño en los brazos de la estatua: el movedizo reflejo en el estanque es la misma cosa, pero con la movilidad de la vida, y lo que se eleva en el espacio es mi libertad. En María, el dolor y el amor estaban cautivos; en Violette, la vida parecía libre.

Libertad y pureza se dividen por siempre su alma y gobiernan esas altas y bajas, esas ascensiones espirituales y esas recaídas que componen toda la vida de Brentano.

II

Habla, voz lejana, mundo secreto...

Brentano procuró siempre exorcizar por la obra de arte esas inquietudes y esos problemas de una naturaleza profundamente dividida. Gran parte de sus escritos se explican por ese afán y, también en esto, hace pensar muchas veces en Baudelaire.

Su obra teatral y sus novelas cortas son las más imperfectas de sus tentativas para crear un mundo en el cual resolver su

angustia interior. Son comedias, dramas, relatos, otras tantas obras malogradas y sin vida, que nos decepcionan y que sólo tienen el interés de documentos psicológicos. Y, por si fuera poco, están de tal modo rellenas de romanticismo superficial, que debemos guardarnos de buscar allí una expresión auténtica del autor.

Los cuentos fantásticos se adaptaban mejor a su temperamento, y escribió algunos muy bien logrados, que no tienen la originalidad de los de Arnim ni la inexplicable rareza de los *Märchen* de Tieck; pero Brentano no quiso dedicarse a este género de cuentos, ya muy literarios o filosóficos. Siempre fué un niño; por eso prefería los relatos maravillosos, y le gustaba contarlos sin cargarlos de significación simbólica alguna. Fiel al tono de sus modelos populares, dotado además de una extraordinaria facultad de mimetismo, no pretendió hacer de los *Märchen* un género privilegiado. Se contentó con imitar el clima de los verdaderos cuentos de hadas, viviendo, mientras los componía, en un mundo ligero, irreal, donde se complacía en narrar acontecimientos, a menudo terribles, pero atenuándolos y haciéndolos inofensivos por la atmósfera de sueño que respiran. Por eso *El molinero Radlof*, o *Gockel, Hinkel y Gackeleia* se parecen tanto a los maravillosos relatos que se transmiten de una generación a otra. La humanidad se complace en pintar en ellos atroces crueldades, pero privadas de toda eficacia, de todo poder de asustar, por su transferencia a un plano irreal; el lobo puede devorar a Caperucita roja, los ogros devorar a sus víctimas, las fieras mostrar sus horribles hocicos; siempre hay un encantamiento que se interpone ante estas escenas de horror y les quita su sabor a sangre y a carne cruda. Y el miedo que entonces sentimos es deliciosamente ligero; esperamos el instante en que las víctimas de esos salvajes apetitos reaparecerán, ilesas, con una cancioncilla en los labios.

Brentano escribió sus *cuentos* para su propio placer, como lo demuestra el hecho de que los haya conservado inéditos durante veinticinco años (los únicos publicados en vida del autor aparecieron sin que él lo supiera); nacieron del simple gusto que tuvo siempre por las variaciones sobre un tema conocido. Tomando como punto de partida los relatos tradicionales, o los que le proporcionaban viejos libros italianos, se divirtió en transformarlos, en entregarlos al capricho de su espíritu. Los sueños abundan, igual que en los cuentos populares; y, también como en estos cuentos, están en Brentano en una harmonía tan natural con los hechos cotidianos o maravillosos que forman la trama del relato, que apenas se distinguen de ellos. Y aun fuera de esos sueños

nocturnos, todo se transforma según las leyes de la imaginación onírica: los personajes surgen de la tierra apenas se pronuncia su nombre; se transforman en ratas o en pájaros, y se sustituyen los unos por los otros.

El cuento de *Gockel, Hinkel y Gackeleia*, verdadero milagro de ligereza y de imaginación, acude al sentimiento de los relatos populares para tomar un elemento interior muy propio del sueño, y que, por su parte, no ignoraba Brentano: el sentido de la culpa cometida, de la inútil maldad cometida con un ser amado. Aquí es sacrificado el gallo Alektryo porque la pequeña Gackeleia lo acusa de haber devorado a sus polluelos; en realidad, ella misma los ha dado a comer a unos gatos con los que estaba muy encariñada. Todo se arregla, por supuesto, y en el extremo de la angustia el gallo resucita en medio de una maravillosa algarabía en que todos los personajes se metamorfosean en niños. Este cuento, más que los otros, revela en su gracia perfecta el verdadero sentido del *Märchen* brentaniano: nostalgia de un paraíso de inocencia, del país de la infantil harmonía con el mundo de los hombres, de las cosas y de los animales. La atmósfera de los sueños, en la cual vuelan al unísono todas las imágenes que la vida humana ha puesto en discordancia, es la única que permite a Brentano librarse de sus ansiedades y de sus obsesiones.

Pero sólo excepcionalmente se refugió en ese mágico olvido de sí mismo. Su obra de poeta lírico expresa, por el contrario, sus tormentos de hombre débil, dividido entre la seducción de la vida y el impulso a alejarse de ella. Es siempre la misma decisión interior que, inhábilmente representada, encontrábamos en sus personajes dramáticos o novelísticos, y que no llega a adquirir forma concreta sino en los poemas. Escisión, en primer lugar, entre el sueño y la realidad. Brentano y sus creaturas se dividen entre dos sentimientos contrarios e inseparables: el deseo de vivir a la luz del sueño y el sufrimiento de no poder captar plenamente la vida real, de no tener nunca de ella más que un goce imperfecto, tan huidizo como el de los sueños. Pero a medida que por sus quiebras sentimentales Brentano se ve obligado a abandonar su primer papel de fantaseador, de jugador, de ironista consumado, a medida que el dolor lo conduce más cerca de la conversión, su dualismo toma un aspecto nuevo: el sueño y la realidad siguen oponiéndose, inconciliablemente, pero la escisión recibe una calificación moral; el alma es un campo de batalla entre lo divino y lo terrestre, entre la pura luz y la pesadez de la materia. Por lo demás, a pesar de los esfuerzos de una buena

voluntad religiosa que se impuso a sí misma pruebas tremendas, Brentano seguirá hasta el fin en inestable equilibrio, siempre combatido interiormente, sujeto a las recaídas y a las sequedades del corazón. Tendrá que atravesar largos desiertos sin poder apagar su sed de paz y de esplendorosa pureza. Entre la imagen de Violette, ardiente, apasionada, dolorosa, y la imagen de María, serena, perfecta, pero inaccesible, el poeta permanecerá profundamente desgarrado, enamorado y luego desamorado, hasta ser muchas veces digno de lástima.

El lirismo de Brentano comienza por los juegos de la imaginación y por el abandono a las impresiones del momento; prosigue en gritos de dolor, en clamores que la creatura esclava dirige a una luz que aún desconoce, y termina en la contemplación de la eterna belleza, alcanzada pocas veces, pero espléndidamente. A lo largo de los cuarenta años jalonados por esas etapas, hay siempre un sentimiento constante: el deseo de la evasión, del refugio, la nostalgia de un paraíso perdido que toma formas diversas, y cuyo retorno definitivo no nos es prometido por ninguna certidumbre duradera. Las rarezas de la existencia y del mundo terrestre suscitan en él, extranjero en todos los climas, la impresión frecuente del sueño. El mundo visible se desvanece a los ojos de quien regresa de contemplaciones interiores.

> He vivido entre la turba infinita de los hombres;
> los veía a todos presa del silencio y de la muerte.
>
> He querido ver el fondo de mis propios abismos,
> y, colocado bajo el ojo sutil del pensamiento,
> no encontró mi corazón el asilo del reposo;
> mis angustias me hacían sin cesar volver al mundo;
> bajo mis pies, la vida se escapaba como un sueño,
> y en el cielo de astros brillaba eterno mi destino.

Pero a menudo el poeta se complace en esas impresiones de sueño y busca los paisajes de otoño, los nocturnos, las horas inciertas y crepusculares en que se esfuman los contornos demasiado nítidos de las cosas. Brentano evocó sin cansarse esos momentos propicios a la ensoñación en que la naturaleza se hace borrosa y nublada; por lo demás, todos los románticos amaron la caída de la noche, la estación de las hojas muertas, los países bañados por la luna. Pintores y poetas se complacen en solitarios paseos; pero cada uno de ellos persigue, al hacerlo, satisfacciones diferentes. Brentano es uno de los que amaron a la noche por esa fluidez que da a todas las cosas, y al otoño por el espectáculo de una naturaleza moribunda y de líneas envueltas por la

bruma. Otros, como Jean Paul, gustaban las metamorfosis imprevistas de las formas, y la noche era para ellos un tesoro de embriagadoras sensaciones que venían a sumarse a las del día. O bien, como Novalis, buscaban ese alejamiento de los objetos terrestres, ese repliegue del alma sobre sí misma al abrigo de la sombra, y la noche exterior les servía de imagen y de símbolo para los abismos en que penetraban gracias a una profunda concentración espiritual. En Brentano, el paisaje nocturno toma otra calidad: es todavía paisaje y pintura, vale por su color, sus masas, sus claroscuros y sus formas. Nadie está más lejos que Brentano de la visión mística de los *Himnos a la noche*, pues nadie carece hasta tal punto de toda capacidad de magia voluntaria. Pero está igualmente distante de Jean Paul y de las embriagueces nocturnas en que este voluptuoso genio espera, del espectáculo del universo, harmonías que hagan vibrar todo el ser sensible; lo que la noche da a Brentano es ante todo un placer para los ojos, y al mismo tiempo un secreto bienestar del alma que descubre una realidad más semejante a sí misma, menos inaccesible que la del pleno día. Él, que tantas veces se queja de no poder retener la huída de un mundo inasible, encuentra su refugio en esos momentos acogedores en que la realidad, asemejándose a los sueños, deja de ser lejana y hostil.

A la hora del ocaso, el alma se dilata en el infinito:

¡Ah! Cada vida abre su seno a otras vidas
y saborea con deleite,
profundamente sumergida,
la larga caricia del cielo,
el dulce gozo intercambiado.

Es la hora en que se abren y se tienden los brazos;
se levanta y brilla la luna;
los ojos, bañados de sombras,
ebrios de sueños, se extravían;
en el abismo de los cielos
van floreciendo las estrellas.

En la noche, el paisaje y los sentimientos del poeta se harmonizan, ajustados uno con otro por la metamorfosis del sueño. El mundo es liberado por la sombra de su alejamiento, el alma se encuentra muy próxima al abandono y se deja mecer por ese mundo más acogedor. Uno de los mejores poemas de *Godwi* expresa admirablemente ese estado de felicidad:

¡Háblame, oh voz lejana,
oh mundo misterioso

que entre tú y yo tendiste
esta dulce cadena!

Cuando el rojo crepúsculo se derrumba en cenizas
y apagan uno a uno los colores su cántico,
y en las sienes de sombra la noche va poniendo
su corona de estrellas, luminosas y puras,

santo y secreto, viene
hasta mí, por los aires,
enjambre silencioso,
lo que piensan los astros.

Una dulce amistad une a todas las cosas,
en su duelo se tienden manos consoladoras;
brillan guirnaldas ígneas en los pozos nocturnos,
y todos, en el fondo del alma, estamos cerca.

¡Háblame, oh voz lejana,
oh mundo misterioso
que entre tú y yo tendiste
esta dulce cadena!

La impresión de sueño bienaventurado, en esos poemas, se presta también para la evocación de paisajes reales, de noches terrestres y de meditaciones en medio de la naturaleza. En los años crueles que demasiado pronto llegarán con sus angustias y sus naufragios de toda índole, la poesía de Brentano llegará poco a poco a crearse su mundo y sus climas particulares; ya no habrá entonces paisajes reales, ni aun transfigurados. Una lengua cada vez más musical y alusiva procurará evasiones cada vez más perfectas, en donde las palabras que designan las estaciones y las horas terrenas, los colores y las formas conocidas, no vengan a ser ya sino fugitivas vibraciones en las cuerdas de un harpa. Es imposible imaginar una poesía más "naciente" y más intraducible que la de Brentano en sus años maduros, pues cada una de sus palabras, casi cada una de sus sílabas, desempeñan a un mismo tiempo papeles tan diversos, que una especie de danza luminosa, de luz cantarina, parece arrastrar al lector. ¿Qué es lo que da su magia al *Canto del cisne?* ¿Es la sutil orquestación de las vocales? ¿Es el ritmo? ¿Es el doble vértigo de las imágenes y de los sentimientos?

El cielo y la tierra, los ángeles y las flores, los inviernos, las primaveras, los pesares y las alegrías, el tumulto de la sangre y la seducción de la muerte, todo esto reunido llega a componer aquí un mundo de existencia muy cierta, dentro de su misma fluidez.

Cuando se apagan las miradas,
cuando ya no hablan los labios,
cuando este corazón que latía vuelve a caer en su silencio,
cuando el río de la sangre agota su cálido tumulto,
¡ah!, ¡he aquí que el sueño se convierte en espejo,
y escucho de nuevo el canto de los ángeles,
de esos ángeles que a mí me trajeron a la vida!
Agitaron de tal modo sus alas dichosas,
entre el tañido de las límpidas campanas de mayo,
que los pájaros todos volaron a la iglesia.
Y era tan dulce el salvaje ardor de sus cánticos,
que la Alegría y el Amor contrastaron sus fervores
hasta captar y recibir a la vida,
hasta la floración de las flores,
hasta la ardiente madurez de los frutos
que caen en el seno de la tierra,
redondos y rojos, prontos para la germinación,
hasta el crepitar de las hojas doradas sobre el suelo,
hasta las estrellas de invierno que espían pensativas
el lugar donde el vertiginoso sembrador las disemina
para que nazca la belleza de la nueva primavera.
Todo está en calma, brilla la nieve en el otero
y yo hundo en la escarcha de plata mi ala muerta.
Quisiera correr, estremecido, hacia otra primavera,
y ya me invade un éxtasis helado.
Mi corazón se hiela: un lago de delicias
en que resbalan la luna serena y el sol sin violencia;
entre las pensativas estrellas, llenas de cordura y de sueños,
contemplo mi constelación en las lejanías del cielo;
todo sufrimiento es alegría; ríen todos los dolores,
y la vida entera sale, extenuada, de mi pecho.
¡Dulzura, oh dulzura de esta muerte
entre el oro de la aurora y el oro del crepúsculo!

Paisaje nocturno y evasión hacia el sueño se conjugan también en el pequeño poema *El mirto,* tan delicado, hecho con imágenes en las cuales se reconoce la mitología personal de Brentano: mitología de recuerdos infantiles, cuyos símbolos son a menudo los de los cuentos de hadas, y donde nunca faltan los astros ni las flores.

¡Murmura, oh mirto, amado mirto!
¡Qué calma reina sobre el mundo!
La luna, ese pastor de estrellas,
por la pradera azul del cielo
conduce ya su grey de nubes
hacia las fuentes donde brota
la luz. Descansa, amigo mío,
que yo regresaré muy pronto.

¡Murmura, oh mirto amado, y sueña
bajo la lumbre de los astros!
Se oye el gemido de la tórtola
que vela el sueño de sus pollos,
y la tranquila grey de nubes
huye a las fuentes donde brota
la luz. Descansa, amigo mío,
que yo regresaré muy pronto.

¿Oyes el canto de la fuente,
el grito agudo de los grillos?
¡Escucha, sin abrir los labios!
¡Oh dicha de morir en sueños,
acariciado por las nubes
y el blando arrullo de la luna!
Raudo y feliz es nuestro vuelo
si el sueño extiende nuestras alas,
y en el azul vamos cortando
estrellas, cual si fueras flores.
Duerme y sueña. Tu despertar
se acerca ya, y con él mi dicha.

La palabra *sueño,* en esta poesía inmaterial, no tiene ya significación; se ha convertido en pura tonalidad, como en ciertos poetas del simbolismo francés. En los versos de los últimos años de Brentano, dirigidos casi todos a su amiga Emilie Linder, reaparece con singular persistencia, acompañada de algunas otras palabras-claves, especialmente caras a Clemens, como *mirto, cisne, arrullar* o *lirio,* que ya figuraban en sus poemas anteriores, o evocadoras de secretos más recientes, como *Linde* (tilo), que alude al nombre de Emilie y que casi nunca falta. Todo se transforma en sueño en la época de este último amor platónico, en que Clemens encuentra una nueva inspiración: las rosas y los perfumes, las abejas y los ruiseñores tienen sueños "orlados de oro"; los cisnes y los mirtos, los besos y la felicidad son sueños y canciones de cuna. La fluidez de otros tiempos llega hasta la evanescencia; el lenguaje se deshace; las palabras van cayendo, ligadas apenas entre sí, abandonadas a su propia resonancia interior, encargadas tan sólo de sugerir furtivamente una imagen:

...Y el hombro, de suave contorno donde mi cabeza reposa muellemente, en lo fresco, sueña, murmura, canta, piensa, luz y palabra y carne y sangre.

Su último amor le inspiró a Brentano esos raros balbuceos, que son como el eco roto de sus antiguos poemas amorosos, hechos también de sueños, pero sin esa disociación de la luz dis-

persada en mil fragmentos como por las facetas de un cristal tallado. Amor y sueños están ligados en él por una especie de trabazón misteriosa y necesaria.

Finalmente, dos o tres sueños nocturnos recibieron forma poética de la pluma de Brentano. Uno de ellos, que se ha creído —sin duda erróneamente— dirigido a Luise Hensel, la amiga de los años devotos, está todavía, a pesar de su forma alegórica, muy penetrado de erotismo. El poeta ve a su amiga, desnuda junto a una fuente, la camisa a un lado, sobre la hierba, y ocupada en lavarse los pies: "Mis pies quedarán limpios por la virtud de esta agua; pero en mis piernas deja su huella un paso en falso que di en mi juventud..." La joven cae de rodillas y se contempla en la fuente, sin vergüenza alguna de verse desnuda en pleno día. "Pero, triste y aterrado ante este espectáculo, yo me eché a llorar..."

La *Canción de cuna de la muerte*, que, al parecer, escribió para Sophie Mereau y retocó después de su conversión, no es propiamente un sueño. Pero este poema nostálgico en que el niño evoca la ternura maternal y la época en que aún era parte de la carne misma de su madre, tiene una indudable calidad onírica, y en él percibimos mejor que en otras obras esa mezcla de lo carnal y de lo piadoso que es tan típica de Brentano.

¡Calienta a tu pequeño, oh madre!
El mundo es pálido y helado.
Tómalo dulcemente entre tus brazos,
guárdalo en el umbral de tus entrañas.

Sueño en los tiempos en que estaba solo,
en que vivía allá, junto a tu seno,
y cada dolor tuyo, cada gozo,
eran mis gozos y dolores.

Cuando las penas te agobiaban,
sin nadie a quien gritar tu queja,
lloraba yo en tu seno, muy quedito,
oh madre, sin poder decirte nada.

La palabra *sueño* se asocia, estrofa por estrofa, con las imágenes de sed y de nostalgia, de ardiente soledad y de esperanza, que suscitan una música religiosa extrañamente alusiva en uno en uno de los últimos poemas de Brentano, *El sueño del desierto.*

¡Oh sueño del desierto, amor, deseo ilimitado,
sobre el cual se despliega un cielo azul, estrella contra estrella,
horno ardiente de rocío, amor bañado en lágrimas,
pues lo más cercano es lo más remoto para siempre...!

¡Amor, amor, oh espejismo de quien añora su patria,
paraísos colgantes, magias esplendorosas!
¡Oh ríos de deseo, que estrecháis con los brazos el llano!
¡Oh bosques de palmeras, que lanzáis un clamor de perfumes...!

¡Amor, oh sueño del desierto, derrama tu sangre toda!
Las flechas del sol, la ígnea espada del desierto,
hieren tu cuerpo sangriento y desnudo, y el viento cava
tu tumba en la caliente arena
—donde Dios ha de encontrarte.

Hay, finalmente, un *leitmotiv* que se encuentra continuamente en los poemas de los últimos años; aparece por primera vez en un sueño del *Diario de la abuela* en 1836, y tiene su origen en un sueño auténtico, que Emilie Linder contó al poeta. No conocemos los detalles de ese sueño; el que Brentano compuso para el *Diario* es una escena alegórica en la cual se complace en entremezclar los recuerdos personales con todo un simbolismo floral, rosas, lirios, abejas y luciérnagas; una voz humana se eleva y dice estas palabras:

O Stern und Blume, Geist und Kleid,
Lieb', Leid und Zeit und Ewigkeit!

[¡Oh, estrella y flor, espíritu y ropaje,
amor, dolor, tiempo y eternidad!],

que —añade el poeta— "yo comprendía perfectamente, sin poder explicarlas". A ellas volvió con una constante predilección, como a la expresión más justa de todo lo que en sí mismo llevaba de inefable esperanza y de indecible pena. Las explicaciones alegóricas que sobre ese texto intentó dar, en una carta a Emilie Linder o en otros poemas, no añaden nada; la precisión de esas simples palabras es tan perfecta como la de los versos de Baudelaire, con los cuales se emparientan vagamente por su movimiento:

Là tout n'est qu'ordre et beauté,
luxe, calme et volupté.

Sin embargo, no hay que olvidar lo que, más allá de sus semejanzas, distingue a estas dos fórmulas poéticas: en el estribillo de *Invitación al viaje* no hay nada que recuerde esa unión de elementos contrarios, esa harmonía de términos opuestos que da su profundidad a la invocación brentaniana. Por un momento, la tierra y el cielo, el espíritu y la apariencia, el amor y el sufri-

miento, el tiempo y la eternidad —esas cuatro parejas de enemigos— viven por la magia poética en una milagrosa concordia.

III

Soledad, ¡oh fuente de silencio...!

La obra poética más rica de Brentano, *Los romances del Rosario,* no data de sus últimos años. Este vasto poema católico, de un maravilloso lujo de imágenes y de símbolos, algunas de cuyas partes crean un paisaje poético extraordinariamente puro, quedó en estado de fragmento antes de la conversión definitiva del poeta. Después de trabajar en él durante unos diez años, Brentano abandonó el proyecto hacia 1811, en el umbral de una época en que, desesperado, desarraigado, la vida y sus propias debilidades lo arrojaron a una existencia de desórdenes, de vagabundeo sentimental y de nostalgia religiosa. Dejó dormir el manuscrito, que quince años después estuvo a punto de destruir y que apareció por vez primera en la edición póstuma de sus obras. Pero sería erróneo sacar argumentos de esas fechas para afirmar que los *Romances* no son todavía una obra católica. Lo son porque adoptan los símbolos y la tonalidad del catolicismo, y sobre todo porque antes de contemplar lúcidamente un retorno a la Iglesia de su infancia, Brentano experimenta la necesidad de refugiarse en su ambiente, de oponer a las miserias de su existencia actual ese otro mundo de luz, en el cual no penetra aún sino por la evocación poética. Sus cartas al pintor Runge, que debía de ilustrar los *Romances,* muestran bien las raíces de la obra: nació de la crisis que siguió a la muerte de Sophie Mereau, agravada cruelmente por el lamentable fracaso del segundo matrimonio con Augustine Busmann. Confiesa Brentano que durante esas tristes aventuras concibió el deseo de componer algo que fuera como el poema que siempre soñó leer. Y dice claramente que al comenzar a escribir no vió ante él más que ciertas imágenes que se agrupaban, sin que él conociera bien su sentido; al principio todo fué colores y formas inciertas, que luego trató de relacionar con una época histórica y con algunos personajes.

Así, pues, el poema del Rosario nació en él sin una determinada voluntad constructiva; se le apareció bajo la forma de símbolos indescifrables, acompañados de un gozo particular; por contraste con su vida rota, ese clima de imágenes inconscientes fué para su espíritu algo benéfico. Se abandonó a él, pasivamente al

principio, para luego, poco a poco, tomar de allí los elementos de un vasto poema. Una carta dirigida a Fouqué describe con precisión estas etapas:

> Yo era un harpa de oro, encordada de cuerdas vivas; todos los tiempos me desafinaban, el viento jugaba conmigo, el sol me ponía tensa. Pero el amor tocó un *forte* tan apasionado, que mis cuerdas se rompieron... Sin embargo, sometí el harpa a un fuego vivo y le puse cuerdas de metal, y desde ahora soy yo quien la pulsa... *Así he imaginado todo lo que nunca había visto en parte alguna, y de lo cual tengo sed.*

El poema debía contar cómo, en la Bolonia del siglo XIII, la invención del Rosario ponía fin a una larga maldición hereditaria que de generación en generación pesaba sobre una familia. Y Brentano explica, también a Runge, de qué modo concebía los acontecimientos terrestres en una continua relación con las constelaciones, con los destinos eternos. Su ambición fué dar a las imágenes que le obsesionaban una significación escalonada de algún modo en dos planos; un simbolismo constante debía hacer que ciertos motivos reaparecieran sin cesar, formaran poco a poco, por encima del relato y de los personajes, una especie de trama diferente, más inmaterial, un acompañamiento celeste. El sentimiento que siempre había experimentado Brentano de vivir en un doble mundo de sueño y de realidad se enriquecía aquí con una interpretación religiosa: el plano del sueño se convertía en el plano del mito, acompañamiento, en un sentido de profundidad, de todo cuanto acontece sobre la tierra.

Al pedir a Runge que ilustrase su obra, Brentano no pensaba simplemente en hacer más agradable su presentación. Esperaba una colaboración más íntima, que el arte de ese pintor le parecía capaz de realizar. Quería que ahí donde la palabra no bastara ya para crear la prolongación mítica, interviniera el dibujo, y más particularmente ese dibujo ornamental, esos arabescos que acercan tanto la obra de Runge al arte barroco. Como el poeta explica al pintor, se trataba de subrayar por medio de los dibujos los estrechos vínculos que ciertas situaciones narradas por el poema tienen con las "constelaciones invisibles", evocar su continua referencia a los mitos cristianos del mundo superior y del mundo inferior, pero sin insistir en ello explícitamente.

Runge murió antes de poder iniciar el trabajo; sin duda lo hubiera realizado muy bien, pues la poética de los *Romances* es muy afín a su arte simbolista. Este arte, que es hoy para nosotros bastante inaccesible, con sus intenciones demasiado literarias y su ejecución excesivamente recargada, tendía, en efecto, a una trans-

parencia de la forma bajo la cual debía adivinarse incesantemente un significado secreto. Pocas veces ha estado la pintura desviada a tal punto de sus fines puramente pictóricos, y nada es menos natural que los cuadros de Runge. Poeta en ocasiones, autor de *Märchen* románticos, Runge es literato hasta cuando realiza su obra pictórica.

Las formas de los personajes, de los objetos y aun de los paisajes tienen siempre un doble, una repetición ornamental que se aglomera en las orillas del cuadro y hasta en el marco: flores entrelazadas, ángeles, líneas y figuras abstractas. Tal parece que el pintor quiere inmaterializar insensiblemente los rostros y los objetos reales que ocupan el centro de su tela. No pasamos del mundo concreto al infinito por la huída de los horizontes, como en Friedrich, sino por una especie de reducción de toda masa a sus elementos lineales. Runge murió demasiado joven para que podamos juzgar si logró hacer obra artística; los cuadros que dejó son interesantes por sus intenciones, a pesar de sus debilidades. Y si con su afán de reducirlo todo a elementos espirituales parece desafiar la materia misma del arte pictórico, por lo menos nos permite comprender, por comparación, cuáles eran las ambiciones de Brentano.

Lo que salva a Brentano de los errores de su pintor es la necesidad interior de su simbolismo. El poema entero debía mostrar a las creaturas humanas como víctimas de una lucha desesperada entre el Bien y el Mal, y es fácil reconocer en los personajes y en los episodios el carácter de esa lucha interior que fué la del propio poeta. El mal es ante todo la tentación de la carne, simbolizada en los incestos sucesivos de donde nacen dos grupos de personajes, el de las hermanas Rosablanka, Rosarosa y Rosadora (o Biondetta) y el de los hermanos Jacopone, Meliore y Pietro. La culpa cometida se remonta a sus lejanos antepasados, que se asociaron en un atentado contra la Virgen y su Hijo. La Madre de Dios les había anunciado entonces que tres rosas, convertidas en creaturas vivas, redimirían en un día futuro la maldición, si lograban escapar ellas mismas del pecado. Este mito, que no se cuenta en la parte terminada de los *Romances,* les da toda su significación: las rosas son su elemento esencial, reaparecen incesantemente, y la liberación no debe llegar sino cuando las tres hijas incestuosas de Rosatristis hayan vencido la tentación. La invención del Rosario sellará la nueva alianza. Pero la historia de las tres hermanas se complica porque ignoran que Jacopone, Meliore y Pietro son sus hermanos. Éste es uno de los aspectos de la doble apariencia de todas las cosas: ante sus propios ojos, las tres

"rosas" no tienen que luchar sino contra la tentación trivial del pecado de la carne. Ignoran —pero las potencias del cielo y del infierno lo saben por ellas— que esa tentación se les presenta bajo la forma incestuosa. Si triunfan, su victoria será mayor aún de lo que imaginan.

Desde el principio del poema, tal como hoy lo leemos, es el sueño lo que da a los actos terrenales su correspondencia mística. Una de las hermanas, Rosablanka, se duerme antes de la aurora en un jardín y "pone en manos de Dios los sueños de sus pensamientos"; en sueños ve a un mancebo que lleva una azada en la mano; no se atreve a saludarlo, pues la detiene su aspecto "a la vez sombrío y luminoso", pero decide hacerle una corona, y corta unas rosas "que duermen todavía inocentes, sin pecado, sin bautismo". Luego el mancebo le dice que, al contrario de esas flores, el hombre debe expiar la culpa inspirada por Eva y cavar la tierra hasta que Dios tenga misericordia de él. Y desaparece en la fosa que él mismo ha abierto.

Ese primer sueño, que se desarrolla en una extraña atmósfera gris sobre la cual vendrá luego la aurora, victoriosa por fin, a arrojar sus resplandores, vincula con la tentación original las tentaciones que van a soportar las "tres rosas". Y Brentano rejuvenece así el viejo tema del Adán labrador, tan frecuente en los grabados alemanes. Esa aparición de Adán, condenado a trabajar la tierra, advierte a Rosablanka de las amenazas que el pecado levanta sobre ella. La lucha de las potencias del Bien y del Mal se traduce, aquí como a lo largo de todo el poema, en el combate de la luz contra las tinieblas; en el instante en que Adán desaparece, la doncella ve cómo una nube toma de pronto la forma de un gigante, el cual lleva la noche a cuestas y se tambalea sobre sus pies de sombra; frente al impostor se yergue el Dios de luz, que brota, resplandeciente, del océano. En ese momento la visión de los dos gigantes adversarios se borra y aparece la serpiente: a la imagen del pecado original sucede la de la elección que se presenta a Rosablanka. En su sueño invoca a la Virgen, y ve a la aurora aplastando la cabeza de la serpiente. Las abejas y el vuelo de la golondrina la despiertan al romper la mañana.

Este sueño, cuyos símbolos son los del mito cristiano, anuncia el destino de Rosablanka y de sus hermanas y señala su exacta naturaleza: el peligro a que van a verse expuestas es a la vez un peligro muy particular, del cual tendrán que defenderse ellas, y un aspecto del peligro que amenaza a la humanidad entera, y del cual triunfará la clemencia divina.

La muchacha cuenta el sueño a su padre, y éste, reconociendo la voz divina y recordando el pecado que cometió al amar a la religiosa Rosatristis, madre de las tres rosas, envía a Rosablanka a llevar cirios y rosas de su jardín a un convento. En el camino, junto a una imagen de la Virgen, la joven encuentra al estudiante Meliore, en quien cree reconocer los rasgos del mancebo de la azada, aparecido en su sueño del amanecer. Juntos trenzan una guirnalda de rosas para la Virgen, rogándole que los guarde a ambos del pecado. Pero el presagio del sueño va a renovarse, pues ya Rosablanka, ignorando que Meliore es su hermano, se conmueve con ese encuentro. Cerca de una fuente encuentra dormido al pequeño Agnus Castus, el niño divino a quien han enviado los cielos para guiar los pasos de las tres hermanas. El niño le pide tres cirios de distinto color, que quiere encender como exvotos "por tres rosas", y le recuerda que debe guiarse por las graves palabras del mancebo de la azada. En seguida desaparece, dejando a la muchacha llena de estupor al ver que conoce su sueño.

Por la tarde de ese mismo día, Rosablanka encuentra en su camino de regreso a un vecino suyo, el jardinero Pietro, hermano de Meliore (y, por consiguiente, también de ella), el cual le pide su mano. Pietro, sin saber que despierta en la muchacha los recuerdos del sueño vaticinador, le cuenta que ha plantado en su jardín una rosa blanca que ella le había dado.

> Desde que en él vino a vivir la rosa,
> un paraíso es mi jardín florido,
> y yo soy semejante al primer hombre
> antes que Dios a la mujer formara.

Pero ella rehusa la naranja que él le ofrece, porque cree ver en ella la manzana del mal, y le cuenta su sueño. Al anunciarle su resolución de no compartir nunca el fruto del conocimiento con un hombre, le suplica que no llore por "una rosa prometida al cielo". Mientras tanto, el paisaje del sol en el ocaso, uno de los cuadros más bellos de Brentano, se adorna de formas y de colores simbólicos; se mezclan en el espacio todas las figuras del sueño, del mito, de una naturaleza que se ha convertido en expresión de dos seres pensativos que la contemplan en un minuto solemne de su vida.

> Ya se eleva la sombra de los valles;
> el ángelus resuena para todos,
> y el sol, en oración, se va inclinando
> hacia las copas de los bosques de oro...

Entre el perfume de un jardín de rosas
miradla descender; y ya la Noche,
en el secreto de las sombras, teje
un sudario de tules cenicientos...

Pero inmensos castillos purpurinos
se levantan, sutiles; resplandece
el oro de islas mágicas y ardientes
en las olas de fuego del espacio.

Las islas se transforman en dragones
y son San Jorge todos los castillos,
que lanzan a las fauces de las fieras
los agudos venablos de sus rayos.

Pero su lucha vana los condena
a mil metamorfosis movedizas:
son ahora una franja cristalina
alrededor del sol bañado en rosas.

Ya la Noche, en las puertas del crepúsculo,
su velo arrastra majestuosamente,
y cada corazón sabe, en secreto,
quién salió victorioso y quién vencido.

El sueño que ha advertido a Rosablanka sobre su destino la salvará, pues, de la unión incestuosa con Pietro, y más tarde su recuerdo la preservará igualmente de su amor por Meliore; en el instante en que, mirándolo dormido, siente un violento deseo de inclinarse sobre él para darle un beso, la contiene el parecido del joven con el Adán de su sueño. Un terrible combate se traba en ella; pero un rayo de sol que cae sobre la imagen de la Virgen decide la victoria del bien.

La segunda de las "tres rosas", Rosarosa, cuyas aventuras están apenas esbozadas en los "romances" escritos, también debía salvarse por obra de milagro. Casada con Jacopone, sin saber que era su hermano, vivía castamente con él, quizá para cumplir un voto. La tercera, Biondetta (o Rosadora), está expuesta a tentaciones más graves, y Brentano parece complacerse en entregarla a todos los embates del demonio. En su trágico destino expresó sus propios tormentos, y esa terrible fatalidad del mal cuya presa se sentía él mismo. Pero también en ella puso la más heroica voluntad de triunfo. La victoria de la luz sobre las tinieblas será tanto más esplendorosa cuanto que las potencias infernales habrán tenido mayores oportunidades de lograr sus designios.

Biondetta, cantante célebre, renuncia al teatro para entrar en religión; pero antes ha resuelto dar una función de despedida,

en la cual, con gran pompa, representará una escena alegórica que traducirá el sentido místico de su resolución. El octavo "romance", una de las más sorprendentes imágenes de la vida dramática, evoca ese espectáculo y su terrible desenlace. El público, vestido de luto, llena la sala y, con los destellos de las joyas sobre los trajes negros, la transforma en un verdadero cielo constelado; aparece Biondetta en escena, bajo un dosel florido, y se produce un silencio "semejante al de la tierra en su juventud, cuando en la corola de la vida naciente apareció, pensativo, el hombre, creatura de Dios". Cambia el decorado: sobre un peñasco se ve a la Virgen, la imagen predilecta de Brentano. La sala es como "un mar sobre el cual camina un dios", y Biondetta canta el *Ave maris stella*. El público, la escena, los ademanes y palabras de la actriz, todo se confunde y se corresponde en un grandioso desfile de imágenes marinas. Biondetta habla de su infancia, de la devoción que le enseñó su madre adoptiva, de su iniciación en la música. Luego surge una isla, mientras el manto azul de la Virgen, que desciende del cielo, envuelve a Biondetta en sus pliegues; la actriz reaparece como Judith, con una espada en la mano y su túnica roja; luego, vestida otra vez de blanco y con la cabellera suelta, canta, semejante al cisne moribundo, la muerte del cordero sagrado; por último, subiendo al peñasco, penetra en un bosque iluminado por el sol. La música no ha dejado de acompañar el espectáculo, y sólo se calla en el solemne instante en que Biondetta, renunciando a los colores, a las galas, al "arco iris de las vanidades", ansía para ella un vestido negro como el cuervo que voló del arca, blanco como la paloma que volvió con la rama de olivo. En ese momento la escena se incendia, el teatro es pasto de las llamas; en medio del pánico general, Biondetta es disputada entre un personaje llameante, de risa demoníaca, y un ágil joven en quien reconocemos al estudiante Meliore. Éste triunfa, y, rociado con agua bendita, su enemigo cae hecho cenizas.

Salvada de la catástrofe, que las potencias del mal han urdido para atrapar un alma que estaba por escapársele, Biondetta cuenta a Meliore el sueño que acaba de tener, en el cual se vió a sí misma convertida en cenizas. "No ames lo que es terrestre, pues estás destinado a una gracia muy grande." De este modo ella le anuncia lo que sabe por su sueño: que Meliore, al inventar el Rosario, firmará el pacto de reconciliación.

Pero Biondetta no ha llegado al fin de sus pruebas; se parece demasiado a Brentano para no sentir nuevas tentaciones. Recoge en su casa a Meliore, que está herido, y apenas, ya en el borde del abismo, logra defenderse de su pasión por él. Más tarde, hechi-

zada, se da muerte, y el mago Apo, que desde hace mucho tiempo trata de que una de las hermanas sea presa del pecado, acude a reanimar el cadáver. Desde entonces, la imagen terrestre de la muchacha estará en manos de las potencias tenebrosas y se entregará con frenesí a todos los vicios; pero esta atroz caricatura en que se complace el demonio no impedirá que el alma de Biondetta se salve.

Inconclusos, desiguales, deslucidos a menudo por una somera erudición histórica y por teorías mágicas, los *Romances* son, en sus mejores partes, una obra muy superior a todo lo que Brentano publicó. Llegan a tener una riqueza de colores y una flexibilidad de movimientos verdaderamente extraordinarias. Pero, sobre todo, crean muchas veces una correspondencia muy real entre planos de realidad muy diferentes. Los símbolos más familiares para Brentano, los que procedían de su infancia —tal la estatua de la Virgen—, se asocian aquí con la constante presencia de símbolos nuevos. Las rosas, sobre todo, reaparecen con mil diversas significaciones, sagradas, profanas, sensuales, que constituyen el verdadero vínculo interior de la obra. El drama de la salvación y la psicología de los personajes importan menos que esa calidad musical de los diversos episodios, en que las mismas imágenes reaparecen con tonalidades constantemente renovadas. Es evidente que la obra se mostró primero al autor en forma de coloraciones, de imágenes, de harmonías inexplicables. Y por ello, más aún que por los sueños, portadores de mensajes divinos, los *Romances* están dentro de la estética del sueño.

El sueño es ante todo, en esta obra, el medio de que se vale el cielo para hacer conocer a las doncellas su destino y ponerlas en guardia contra sus debilidades. Pero hay muy poca diferencia entre los episodios soñados y los episodios vividos. En los hechos "reales" todo está penetrado de esa significación secreta, apenas adivinada, que pertenece a los objetos de las visiones nocturnas. Los paisajes mismos están dentro de un universo onírico, y por eso, en sus descripciones, aparece sin cesar la palabra "sueño": las flores y los pájaros, el bosque, la luna, la aurora, sueñan, son "islas de sueño", tejen "la trama de los sueños nocturnos". Y así, en la continua metamorfosis de las formas y el incesante deslizamiento de los colores, se crea un mundo móvil, cambiante, que casi no es más que música: una música, es verdad, en que no faltan los más graves acentos, que desgarran el corazón.

Penetrar de luz el universo, o bien evadirse de él hacia una existencia más luminosa, tal es la doble ambición que Brentano

conservó durante toda su vida. Sigue fiel a ella cuando, después de su conversión, después de sus últimas pasiones y de sus pruebas supremas, se convierte en un humilde escriba, atento a las palabras de una visionaria. Al lado de Katherine Emmerich encuentra una paz relativa —toda la paz de que su espíritu era capaz. La lucha entre la claridad y las tinieblas termina para él en la renunciación; acoge las visiones de un alma más favorecida que la suya y se contenta con transmitirlas al mundo.

"Debilidad": no hay palabra que caracterice mejor la naturaleza de Brentano. Fué un débil en su vida; y si lo fué menos en su arte, no llegó sin embargo a la fuerza suprema. Mejor dotado que la mayor parte de sus compañeros, fué también más incapaz de consagrar todo su esfuerzo a una realización cualquiera. Hombre de extraordinaria riqueza imaginativa, presa de un drama espiritual que podía haber nutrido una obra vastísima, careció a la vez de gravedad en su arte y de capacidad de construir. Lo mejor que dejó son dos o tres cuentos, en los cuales encontró, como ningún otro, el clima mágico de la infancia; los *Romances*, cuya música evoca maravillosamente un inmenso sueño hecho de flores, de crepúsculos, de coloraciones fugitivas, y, por último, algunos gritos de angustia, poemas cortos en los cuales, muy de vez en cuando, pudo expresar sus más profundas angustias. Desgarrado entre el sueño y la realidad, impotente para reunirlos, náufrago en todos los escollos de la vida, nunca logró decir verdaderamente qué cosa era ese sueño que lo retenía prisionero. Pero algunas veces esta alma extasiada encontró acentos inimitables, cuando hubo dejado atrás los juegos de una juventud brillante y bastante vacía. Reaparecieron entonces, gracias a los sufrimientos y a las caídas, los recuerdos de una infancia imaginativa y piadosa; el irreconciliable divorcio entre la realidad y el sueño se ordenó según la oposición cristiana entre la sombra y la luz, y se elevó un canto trágico, en que el alma seducida por la tierra imploraba al cielo que lo liberara de sus flaquezas:

> Yo quisiera extinguirme, solitario
> como un canto de cisne moribundo,
> si aquella estrella que he mirado
> no es ya la mensajera de la calma.
> Yo quiero hundirme, solitario
> como en el vasto mar zozobra un buque.

El más terrible de esos clamores es el *Grito de un esclavo en primavera*, donde Brentano expresó con osadía toda la inmensa ansiedad de la creatura.

Oh Dios, si mi clamor no te conmueve,
jamás saldré del tenebroso abismo.
¡Recíbeme en tus manos poderosas,
álzame hasta tu faz resplandeciente!

Ten de mí, oh Señor, misericordia,
y brotarán las flores en mi huerto:
todas las primaveras de la tierra
me han negado hasta ahora su sonrisa.

¡Perdóname, Señor, y entre tus manos
protégeme! Cuando era yo pequeño
supe, Señor, que en tu preciosa sangre
la salvación del hombre estaba oculta.

Yo clamo a ti, Señor, y siempre clamo
del fondo de este abismo de tristeza.
¡Qué importa que a tu siervo, por osado,
lo azote tu rigor eternamente!

Para que brote en mí la fuente viva
de luz inmaculada y sacrosanta,
¡deja, deja caer sólo una gota
de tu sangre en mi rostro, Jesús mío!

Estos clamores lanzados desde el abismo hacen brillar con luz más pura los destellos del canto que a veces se exhala de esa alma adolorida. Los poemas que Brentano, tocado por la gracia de la harmonía, intituló *Ecos de la música de Beethoven*, son verdaderos milagros en que la luz brota del seno de las tinieblas; en las simas de la soledad cintilan de pronto las constelaciones, la oración se eleva desde el fondo de los sufrimientos y de los combates, y, evadiéndose de la noche, el poeta saluda el alba divina.

Los sonidos prosiguen, para acoger al día,
el sueño que en silencio tejió la medianoche.

Los acentos de Brentano, en estos poemas que parecen, por instantes, conquistar la belleza venciendo al mundo del dolor, no son indignos del genio musical que los inspiró.

¡Oh soledad, oh germen del silencio,
madre sagrada de profundas fuentes,
espejo mágico de internos soles
por donde fluyen olas musicales!
Desde que en tus honduras deliciosas
sumergí mi existencia deslumbrada,
desde que sobre mí se desataron
tus dulces y sombrías marejadas,
mi noche se pobló de resplandores.

Y ahora de mi espíritu se exhalan
himnos a las estrellas cintilantes
en el ritmo que un Dios me va marcando.
Y ya todos los soles de mi pecho
y todos los planetas de mi gozo
y todos los cometas de mi angustia
dan su nítida voz en mis entrañas.
En la sombría luna de mi duelo,
olvidado por fin de toda gloria,
elévense mis cánticos, y humilde
al mirar mis riquezas interiores
la desnudez doliente de mi vida
y las cumbres vencidas por mi esfuerzo,
¡oh Dios de Eternidad, de ti me acuerde,
pues todo lo demás es cosa vana!

BIBLIOGRAFÍA

BRENTANO, [*Werke*, ed. Carl Schüddekopf, Munich-Leipzig, 1909].—ALBERT GARREAU, *Clémens Brentano* (París, 1937).

XV

EL LIRIO Y LA SERPIENTE

¡Oh, Serpentina! Yo siempre te amaré. Nunca palidecerán los rayos dorados del Lirio, pues, al igual que la fe y el amor, el conocimiento es eterno.

E. T. A. HOFFMANN

A semejanza de su querido Johannes Kreisler, del que hizo su doble literario, Hoffmann es de esos seres que dan la impresión de que "la naturaleza, al modelarlos, ensayó una nueva fórmula". Pero, recargando las líneas y prolongando hasta el margen de la locura la raya de su propia existencia, Hoffmann se apresura a añadir:

La experiencia ha fracasado, porque se mezcló muy poca flema a su excesiva sensibilidad, a su ardiente imaginación, verdadera llama destructora; así se perturbó el equilibrio indispensable para el artista que ha de vivir con el mundo y componer obras según el mundo reclama —aun cuando sólo se tome en cuenta a los espíritus selectos.

Muchos han tendido a tomar por confesión del autor mismo ese fracaso de los personajes hoffmannianos: como la naturaleza del Kapellmeister es infinitamente difícil de captar, como ese ser, presa de violentas revoluciones interiores, se deleitó no pocas veces en dar de sí mismo una caricatura más inquietante que cómica, se le ha creído bajo su palabra, y muchos suelen imaginárselo semejante a Kreisler, "paseando por la ciudad con dos sombreros en la cabeza, uno sobre otro, con dos pautas acomodadas como puñales en su cinturón rojo, saltando y cantando..." Es verdad que nada tenía de flemático, dispuesto a adaptarse a las cosas y a abrazar el término medio; pero, cuando se ponía a sí mismo un rostro de extravagante, es porque le divertía verse con los ojos de la multitud. Sabía demasiado bien que su constante propósito, su entrega a la obra emprendida y su misticismo estético le daban a los ojos del vulgo una apariencia de incoherente locura.

Como Kreisler, Hoffmann nunca dejó de verse "sacudido, en un mar eternamente encrespado, por sus imágenes y sus sueños interiores"; y, también como él, "pareció buscar siempre el puer-

to en que por fin hallaría la paz sin la cual es imposible que un artista cree cosa alguna". Pero esta paz no siempre le faltó, y ahí está su obra para demostrarlo. Es verdad que no llegó a expresarse perfectamente por medio de la música, que era para él el arte privilegiado y superior, y este fracaso lo atormentó hasta el fin de su vida. Pero algunos de los mitos que inventó lograron traducir maravillosamente las cosas que sabía, que veía, que esperaba.

Lo que Hoffmann pedía de la música era que lo pusiese en comunicación con "el mundo invisible", que aquietara su nostalgia y lo reconciliara consigo mismo, no ofreciéndole un refugio en lo irreal, sino forjando un lenguaje que fuera a la vez el de la realidad inmediata y el de la realidad espiritual. Lo que se le concedió fué la palabra; y ésta le permitió evocar la interpenetración de lo invisible y lo sensible (en lo cual hacía consistir la estructura profunda del universo), y evocarla, en sus mejores obras, con más arte y una magia más milagrosa que ninguno de sus contemporáneos.

Venido al mundo después de Novalis, cuya obra fué para él una verdadera revelación, pero mal conformado para seguirlo en el camino de la especulación mística y de una lenta perfección espiritual, Hoffmann alimentó su arte con ideas románticas; sin embargo, porque así lo exigían las necesidades de su drama personal y la orientación de su genio, dió a la mayor parte de esas ideas, tomadas de Novalis, de Tieck, de Schubert y de Steffens, una expresión quizá menos austera, pero animada de una vida esplendorosa. En él, en mayor grado que en ninguno de sus maestros, las intuiciones se vuelven personajes, acontecimientos, atmósferas, y todo ese mundo, cuya primera cualidad es su asombrosa realidad, se penetra poco a poco de rareza. No se gobierna al principio por ningún prejuicio, por ningún afán de simbolismo; parece que se lanza a una aventura sin misterio, y he aquí que, insensiblemente, el lector se siente arrebatado por encima de esa aparente simplicidad. Los personajes, como los objetos y el ambiente todo, comienzan a volverse transparentes, revelando de improviso su doble o triple significado. O, a la inversa, se hacen opacos, amenazadores, cargados de obsesiones y de pesadas reminiscencias atávicas, súbitamente gesticulantes. El sueño surge en medio de la vida presente, pero muy concreta, y abre en ella inmensos agujeros que van a dar al mundo invisible del arte o a los oscuros dominios de la pesadilla.

I

El nombre de Hoffmann, el "fantaseador", está unido a la idea de una especie de novela negra, de universo espectral habitado por el terror, los vampiros, el crimen, la maldición hereditaria. En este mundo estamos expuestos o encontrar a cada momento figuras burlescas y temibles, a toparnos de pronto con nuestro doble, a ver cómo los más apacibles consejeros íntimos se agitan como diablos y hacen cabriolas como títeres manejados por manos inhábiles. Si durante un instante la ternura o la bondad iluminan esa caldera de bruja, no tarda en estallar una sarcástica carcajada que dispersa las imágenes graciosas.

Ese Hoffmann existe, indudablemente; es el que predomina en ciertos cuentos, los más leídos, los imitados con mayor frecuencia. Si no corresponde a toda la personalidad del verdadero Hoffmann ni a su suprema originalidad, si sus mejores triunfos de hombre y de poeta son justamente victorias obtenidas sobre esa mitad gesticulante de sí mismo, no se puede negar que la pesadilla atrajo y a veces *poseyó* al autor de *La olla de oro*. Pero a pesar del extraordinario talento con que supo comunicar a sus lectores el escalofrío del terror, no hay que creer que Hoffmann se haya complacido, por simple juego, en contar historias de miedo. No es preciso leerlo durante mucho tiempo, ni siquiera en sus escritos folletinescos, para adivinar que los espectros y los vampiros nunca son para él otra cosa que encarnaciones de ciertas obsesiones personales muy profundas. Seguramente cree con bastante seriedad en esos seres malhechores, y no los evoca sin temblar. Además, dotado de un organismo extrañamente sensible, sujeto a alucinaciones y a momentos de intolerable tensión nerviosa, se interesa como psicólogo en todos los fenómenos morbosos que pueden perturbar a la consciencia clara y lindar con la locura. Pero ni el estudio de esos accidentes ni la necesidad de saborear el terror bastan para explicar lo maravilloso en Hoffmann. Nos damos cuenta de que estamos ante algo diferente del juego o del interés científico. Él mismo se preocupa de explicarlo al lector, tanto en las charlas de "Los hermanos de Serapión" que sirven de marco a sus cuentos, como en el cuerpo de sus mejores obras. Así, es evidente que Cipriano era el portavoz de Hoffmann cuando en una de las charlas explica las razones que lo indujeron a interrogar a los alienados.

Creo que, precisamente a través de los fenómenos anormales, la Naturaleza nos permite echar un vistazo a sus abismos más terribles, y de he-

cho, en el seno mismo de ese terror que suele asaltarme en mi extraña familiaridad con los locos, muchas veces surgieron en mi espíritu intuiciones e imágenes *que le dieron una vida, un vigor y un impulso singulares.*

Las rarezas de algunos héroes hoffmannianos —los estados "eléctricos" de la princesa Hedwig en *El gato Murr*, el vampirismo de varios cuentos, el desdoblamiento de la personalidad que atormenta a Kreisler y a tantos otros de sus personajes—, todos esos "casos" de obsesiones y de psicosis dan al espíritu de Hoffmann un ímpetu desacostumbrado. Porque no se satisface con comprobar y reproducir el desorden de ciertas inteligencias y el estado de confusión del mundo contemplado a través de sus ojos. En cada uno de esos enfermos, tan parecidos a él, reconoce a un semejante suyo: un ser en quien aparece más marcada, pero idéntica, la situación de toda creatura terrestre. Si Hoffmann se aficiona a los seres desorganizados por una nerviosidad particularmente impresionable, es porque discierne en ellos el drama humano, llevado simplemente a un extremo de agudeza que le permite captarlo con mayor consciencia. En el súbito desencadenamiento de las fuerzas prisioneras en nosotros y en su chillante discordancia con el mundo trivial, percibe los signos que le revelan la amplitud de nuestro verdadero ser. Estamos vinculados con espacios distintos de los de nuestra vida cotidiana; influencias de toda índole —acción magnética que emana de hombres y bestias, comunicación telepática, emociones inexplicables ante ciertas imágenes, accesos de angustia— nos advierten que una mitad de nuestro yo es extraña a nosotros mismos y a nuestro ambiente "natural", y que tenemos relaciones mal conocidas con "el mundo de los espíritus". Síntomas diversos, aparentemente contradictorios, ponen de manifiesto los lazos que tenemos con un plano más allá de lo real, ya sea demoníaco, ya divino. En Hoffmann, la experiencia de la Poesía y del Arte no está separada de la alucinación y de los estados mórbidos: lo cual no quiere decir, como suele afirmarse, que ésta sea la "causa" de la poesía ni el malestar a que viene a dar una respuesta. La exaltación poética que orienta hacia su luz a los héroes superiores de Hoffmann, y los instantes de trastorno psíquico que arrastran a sus otros personajes al círculo de la pesadilla, tienen la misma esencia y la misma importancia: todas esas experiencias prolongan por igual, más allá de su estrecha duración terrestre, el verdadero destino que nos está deparado. Si la poesía exige de su adepto una entrega total y el sacrificio de todas las demás satisfacciones, las apariciones procedentes de las tinieblas exaltan igualmente al espíritu: pues, al incitarlo a de-

fenderse de sus amenazas, le enseñan que el ser humano hunde sus raíces en lo desconocido.

Es imposible comprender algo de la obra de Hoffmann si no comenzamos por darnos cuenta de que el sombrío bosque de *Los elixires del diablo* y las diáfanas visiones de *La olla de oro*, la lucha contra el pecado hereditario y "el amor del artista" tienen una significación común. La gracia que transporta al estudiante Anselmo al dominio mágico de las serpientes de oro y la maldición que somete al monje Medardo a la fatalidad del crimen son, una y otra, intervenciones de un "principio espiritual extraño a este mundo". Ser elegido, ser maldito, es siempre pertenecer a una fuerza que nos sobrepasa: también la gracia es una maldición, puesto que condena a la soledad y a la renunciación a quien la recibe, y la maldición es también un favor, pues el que la sufre se libera así de la miserable pobreza de la existencia trivial y penetra en la senda infinita del destino. Hoffmann tiene de ello la más clara consciencia.

El hombre prefiere el peor de los terrores a la explicación natural de aquello que, en su opinión, pertenece al mundo de los fantasmas; *por ningún precio quiere satisfacerse con nuestro universo;* desea ver algo que dependa de otro mundo, capaz de manifestarse sin mediación del cuerpo.

Maese Abraham, el mago de *El gato Murr*, parece explicar el empleo que el propio Hoffmann hace de lo maravilloso; cuando Kreisler se queja de las mistificaciones del viejo hechicero y se niega a ser impresionado por artificios explicables de la manera más natural del mundo, él contesta:

¡Naturalmente! ¡Naturalmente...! Usted, que es un hombre tan razonable, debería darse cuenta de que nada es natural en este mundo. ¡Absolutamente nada! ¿O acaso cree usted, digno maestro de capilla, que por la simple razón de que podemos lograr un efecto determinado con los medios de que disponemos, conocemos con exactitud la verdadera causa de ese efecto, la que tiene su origen en el gran organismo misterioso?

Ese gusto por el misterio, que lo mismo se orienta hacia los abismos del ser que hacia sus cumbres, explica los dos aspectos, aparentemente contradictorios, de la obra de Hoffmann: a los mitos del Arte, del Conocimiento supremo, del Sueño portador de mensajes divinos, se opone, pero confirmándolos, el tema del pecado, del terror y de la pesadilla. Por una parte, *La olla del oro, Brambilla, Don Juan*, y por la otra *Los elixires del diablo* y la mayoría de los cuentos "nocturnos"; y haciendo la síntesis, uniendo lo terrible al hechizo poético, Kreisler, al lado del cual encon-

tramos a todos los personajes de artistas, solicitados por la vida, pero llamados a darle la espalda para entregarse a la poesía.

"Hay en cada hombre, a todas horas, dos solicitaciones simultáneas: una hacia Dios, otra hacia Satanás", ha dicho Baudelaire, y esta sentencia podría definir *Los elíxires del diablo*. No existe una obra que evoque con tal fuerza el sitio interior donde somos presa de nuestras "solicitaciones" esenciales, el campo de batalla donde chocan nuestras tendencias más profundas. Sorprendentemente dotado para este género de exploraciones, Hoffmann sabía que en esas regiones del incosnciente, a las cuales no podemos descender sino por la atención a las imágenes, estamos a la vez menos estrechamente aprisionados en nuestro yo limitado y en contacto más inmediato con todo cuanto nos liga a nuestros orígenes ancestrales; la gran comunidad que une a todos los humanos a través de las generaciones inmemoriales, y más allá de los límites del espacio, permanece viva y presente en esa existencia secreta, aunque nuestra actual consciencia lo ignore. El bien y el mal ya no son allí calificativos reservados únicamente a los actos responsables del individuo, porque en ese reino de donde ha salido el conocimiento particular de los mitos inventados por los pueblos el individuo no existe ya sino vinculado con los demás, portador de la misma suerte. Combate no sólo su propio pecado, sino esa solicitación hacia el pecado que, común a todos los hombres, ha tomado la forma del Maligno: el incesto cometido por un antepasado significa aquí la participación de cada uno en la falta de todos. Pero otras figuras míticas pueblan esas profundidades, intercesores prontos a dar su ayuda, ángeles solícitos por la suerte de cada creatura, porque también ellos están mezclados en el común destino.

A través de las visiones del monje Medardo, interiores unas veces y proyectadas otras sobre la realidad, a la cual dan su aspecto supra-individual, se juega no sólo la suerte de un hombre, sino la de todas las creaturas. Arrancado de su inocencia primera y de la protección del monasterio, el monje se lanzará al camino del crimen; sucesivamente, la tentación tomará la forma del orgullo, del deseo carnal, del instinto de matar. Pese al horror que le inspiran sus propias acciones, Medardo se mantendrá mucho tiempo sordo a las advertencias del pintor misterioso; incapaz de reconocer en él a su buen genio, se obstinará en rechazarlo: en el estado de posesión en que se encuentra, mal podrá distinguir entre el Enemigo y el Ángel. De esta ignorancia que permite al demonio obrar a su antojo, Medardo no saldrá sino después de una larga serie de pruebas, al cabo de las cuales podrá discernir

la naturaleza del pecado. Los medios de defensa surgirán del mismo mundo del inconsciente a través del cual se ha apoderado de él la maldición de la culpa. Los crímenes cometidos por Medardo lo abruman y lo obligan a nuevas fechorías, mientras sigue considerándolas como actos de su "yo" individual; pero de la fuente de los mitos surge al fin la terrible figura del doble, sobre la cual cae todo el peso de la culpa. Entonces Medardo comienza a comprender el significado de su vida: al ver su pecado proyectado en el mundo exterior y encarnado en un hermano en quien reconoce los rasgos de su raza, adivina poco a poco que en él mismo se traba, una vez más, la guerra eternamente recomenzada de las potencias adversas, dueñas de nuestro destino. No hay absolución universal; pero si cada uno de nosotros asume su parte de fatalidad y comprende que es el portador de una culpa inherente a la condición humana, puede y debe recurrir por su cuenta a las fuerzas del bien, que asegurarán su salvación. Para que pueda sostenerse hasta el triunfo la lucha contra el doble, deberá ir acompañada de caridad para con ese "hermanito", semejante entre todos los demás semejantes.

Medardo acabará por alcanzar el perdón y la calma. Y, cosa significativa, lo que lo lleva a ese camino es una serie de sueños, lenguaje que las potencias bienhechoras han elegido para ayudarle a comprender la naturaleza de su propio drama. Un primer sueño, en la prisión donde espera la ejecución de la sentencia de muerte, le da a entender que el pintor misterioso, su antepasado, no es un demonio como él creía, sino un espíritu protector. Al despertar —los sucesos de esa grandiosa novela onírica se conforman siempre a los sentimientos del monje pecador—, es liberado por orden del príncipe.

Más tarde, después de confesar sus pecados y de comenzar su penitencia, lo persiguen atroces pesadillas en que se le aparecen sus víctimas, sangrando, gesticulando, entre inmundas cabezas, cuervos con cara humana y hombres que se rascan como violines sus propios pechos; todo "el escarnio" del infierno lo rodea, y cuando el monje quiere abrazarse a Aurelia, Satanás, triunfante, lo mira con una sonrisa de mofa.

Uno de los personajes del sueño advierte a Medardo: "Tu tormento está en ti, y no te mata porque vives en él; tu tormento es el pensamiento del sacrilegio, y ese pensamiento es eterno." El retorno de las tendencias criminales exigirá una intensificación de la penitencia, "porque aun los crímenes cometidos en sueños, y hasta la mera intención culpable, reclaman un doble castigo". La última tentación del monje le viene a su vez por el canal del

sueño: en sus divagaciones diurnas y en el sueño se ve santificado por sus penitencias, glorificado como un mártir. Un sueño magnífico, de una verdad onírica digna de los sueños que Dostoyevski pone en sus novelas, hace aparecer, por último, después de las postreras locuras del orgullo y del crimen, a Cristo que perdona. Y como en la *Aurélia* de Nerval, la absolución obtenida en sueños sigue siendo válida para la vida en vigilia.

El simbolismo de este último sueño es extraordinario: los colores y los objetos toman aquí significaciones sucesivas que reproducen todo el inmenso destino cuya curva acaba de seguir la novela. El monje se ve asesinado en el jardín del monasterio que ha abandonado. De su herida corre un líquido incoloro, mientras él, separado de su yo, no es ya sino "el rojo que flota en el aire", asciende hasta las nubes doradas y trata de franquear los umbrales del paraíso. Pero, rechazado por serpientes de llamas, cae otra vez en la tierra y vuelve a unirse al cadáver de órbitas vacías, que se incorpora y prorrumpe en alaridos.

Soy yo —decía el pensamiento—, soy yo quien colora vuestras flores, vuestra sangre: flores y sangre son el traje de bodas que os preparo.

Pensamiento ciego, pensamiento loco (responde el cadáver), no hay combate entre la luz y el fuego; la luz es el bautismo de fuego por el rojo que piensas envenenar.

El cadáver cae de nuevo, las flores inclinan la cabeza, unos espectros humanos se lamentan:

Señor, Señor, ¿es tan inmenso el peso de nuestro pecado que das al Enemigo el poder de matar a la víctima expiatoria de nuestra sangre?

Sacado de su sueño, Medardo exclama (y la reminiscencia del *Cristo muerto* de Jean Paul es aquí muy clara): "Los muertos salen de sus tumbas y celebran el oficio divino." Escuchando de nuevo la llamada desesperada de su doble, el monje se pone en oración; poco a poco su plegaria apaga los gritos del doble, y Medardo se pierde en el sueño, súbitamente bañado de luz:

La púrpura del ocaso desgarró la nube sombría e incolora, pero surgió una gran aparición. Era Cristo; en cada una de sus llagas asomaba una gota de sangre, y el rojo era devuelto a la tierra, y el lamento de los hombres es transformó en un ritmo de alegría: pues el rojo era la gracia del Señor, que les era concedida. Sólo la sangre de Medardo manaba, incolora, de su herida, y él imploraba con fervor... Pero hubo un movimiento en los zarzales, y una rosa rutilante, de un rojo celeste, irguió la cabeza y miró a Medardo con una sonrisa angelical; lo rodeó un dulce perfume que era el maravilloso resplandor de un día inmaculado de primavera.

"No es el fuego quien lo ha arrebatado; no hay combate entre la luz y el fuego. El fuego es la palabra que ilumina al pecador."

Parecía que la rosa hubiera pronunciado esas palabras. Pero la rosa era una encantadora figura de mujer. Vestida de velos blancos, con rosas trenzadas en su oscura cabellera, avanzó hacia mí. —"¡Aurelia...!", exclamé, despertándome.

Los elixires del diablo, cuya enorme riqueza de motivos entrecruzados no podemos sugerir aquí, recurren a los sueños para mejor poner de manifiesto las relaciones de la vida inconsciente con el destino mítico de las creaturas, en el cual se traba la inexorable batalla de las fuerzas adversas. Ciertos episodios de esta jadeante novela son de un extraordinario poder alucinatorio, y en ella sentimos palpitar la angustia de un ser humano perseguido por la nostalgia de la harmonía perdida, de un paraíso frente al cual su existencia terrestre no es más que infernal tortura. Hoffmann escribió la primera parte en tres semanas, y la comenzó el mismo día en que terminó el manuscrito de *La olla de oro*, es decir, la más perfecta evocación del paraíso deseado. En el momento en que terminaba esta primera parte, Hoffmann escribía a su editor, el vinatero Kunz:

Oniros, el dios de los sueños, me ha inspirado una novela que brota de mí ataviada con los más vivos *colores*... Su intención no es mediocre: se trata de mostrar en plena luz, a través de la vida rara y torturosa de un hombre sometido desde su nacimiento a la acción de fuerzas celestiales y demoníacas, los lazos misteriosos entre el espíritu humano y todos los principios superiores que, disimulados en la naturaleza, no se manifiestan sino por relámpagos.

II

Démasquez-vous donc, mon petit Monsieur!

El dios de los sueños le dictó a Hoffmann sus obras más dramáticas, las más sombrías, así como sus cuentos más maravillosamente ligeros y luminosos. Los sueños le eran familiares desde su juventud, y en ellos conoció los diálogos con las potencias de las tinieblas y con los ángeles. En sus cartas se queja unas veces de los sueños, llenos de trágicas visiones o de recuerdos penosos, y otras habla de la magnificencia de los espectáculos oníricos y de su poesía. En 1795 escribe a Hippel que durante el sueño es cuando su espíritu está en mayor actividad, y "si fuera más descarado, los productos de las noches favorecidas por los sueños darían verdaderas obras de arte en su género". Otras experiencias aná-

logas al sueño lo ponían sobre la pista de idénticos descubrimientos: el *Diario íntimo* conserva, en sus notas breves, pero tan agudas, el recuerdo de instantes en que la consciencia de su propia personalidad se le escapa; en un baile, por ejemplo, cree ver de pronto su propio yo, multiplicado como por un prisma, y se irrita ante la estupidez de todos esos dobles suyos que llenan la sala. A veces, espectador de sus propios actos, una tajante ironía lo lleva a desdoblarse más cruelmente todavía. O bien, prolongando hasta en la vigilia los sueños nocturnos, "el poeta interior gana la delantera al espíritu crítico y al creador de formas". Expresión muy reveladora: para Hoffmann, la poesía se alimenta de sueños, pero el poeta que crea la obra procede con plena lucidez.

Todo esto puede llegar hasta el temor de la demencia, sobre todo en la época de Bamberg, en la cual el amor por Julia Marc hace más trágicos los conflictos interiores. La idea de la proximidad de la locura acompaña a Hoffmann en sordina durante los meses de la crisis. Pero, cualquiera que sea la forma que tome la ansiedad, el recurso siempre era el mismo: Hoffmann se esfuerza por descubrir en todos sus tormentos un sentido, el de las diversas manifestaciones de la poesía. Los apuntes íntimos en que, para evitar indiscreciones y en recuerdo de la pieza de Kleist, Julia Marc aparece con el nombre de Käthchen, vuelven a menudo sobre el tema: los infortunios, los dramas de la vida, las extrañas experiencias, las obsesiones, todo el mundo de la fatalidad está íntimamente ligado al del arte.

Käthchen, Käthchen, Käthchen. ¡Oh, Satanás, Satanás! (escribe un día). Creo que tras este demonio se esconde algún fantasma que pertenece a la más alta poesía. Así, Käthchen no sería más que una máscara. *Démasquez-vous donc, mon petit Monsieur!* —añade cómicamente en francés.

Para Hoffmann, el sueño y la poesía están en relaciones estrechísimas, pues la poesía es, según él, la forma superior de esa misma revelación de las potencias ocultas, manifestadas por el sueño, por las apariciones y por los fenómenos anormales de toda especie. Todas éstas son máscaras diversas tras las cuales hay que descubrir el rostro mismo de la poesía.

De este modo da un sentido particular a las fórmulas teóricas sobre el valor eminente de los sueños, que toma de Schubert y de Novalis. Habla, como ellos, del "sentido interno", activo en los sueños y en los estados sonambúlicos; también, como ellos, considera que el "poeta oculto", liberado de los sentidos, hace oír la voz de nuestro "mejor yo" y percibe al mismo tiempo "las melodías originales de la Naturaleza". Las cuerdas de nuestro ser,

"que ordinariamente sólo producen un confuso murmullo", se unen de pronto en sueños para crear una harmonía imprevista. En *El magnetizador*, los personajes tienen una larga conversación acerca de los sueños, y —salvo un contradictorio materialista que les niega toda importancia— están de acuerdo en que los sueños, aun provocados por una sensación física, son obra del espíritu; flotando por encima del tiempo y del espacio, pasan de un simple presentimiento a un verdadero conocimiento del mundo invisible y se sirven liberalmente de los materiales de nuestro mundo. No obstante, esa libertad nunca es absoluta, porque nuestros lazos físicos y psíquicos con la naturaleza exterior son demasiado fuertes para que podamos romperlos completamente sin dejar de ser.

Así, pues, por el sueño entramos en comunicación con una realidad que Hoffmann llama unas veces "el alma del mundo" y otras "el principio espiritual de las cosas". Pero en él no encontramos el otro platillo de la balanza, que, en Schubert y en otros filósofos de la Naturaleza, añade al sueño superior un sueño vergonzoso, nacido de los substratos físicos del ser. El secreto encadenamiento de las cosas que para esos filósofos es de esencia natural, lazo fisiológico entre nuestro organismo y el organismo universal, es para Hoffmann un principio espiritual; manifestado en el sueño y en todos los estados "segundos" que intervienen sin cesar bajo formas horripilantes o encantadoras, ese espíritu oculto es para él la única realidad que vale la pena de conocer. Si sus irrupciones en nuestra consciencia crean a menudo malestar e inquietud, es sólo porque es *extraño* a nuestro universo habitual; el adjetivo "extraño" *(fremd)* aparece a cada momento en los escritos de Hoffmann, cuando surge a la superficie de nuestro océano un escollo, un islote que sube bruscamente de las profundidades. El temor nos invade a la vista de esos fragmentos de otro mundo; pero éste, lejos de ser el reino del mal, es ese país de toda harmonía del cual hemos sido desterrados.

La obra de Hoffmann está llena de observaciones exactísimas sobre la vida de los sueños, cuyo funcionamiento conoce a maravilla. Pero no se interesa por ellos exclusivamente en cuanto psicólogo; si se preocupa por seguir sus meandros, es porque ve en el sueño una de las pruebas que se pueden aducir en favor de su única creencia: creencia en una acción permanente, o por lo menos intermitente, de la realidad suprema en el seno de este mundo.

Tal es, en efecto, el centro en torno al cual gravita toda la vida espiritual, toda la existencia y la obra de Hoffmann. La realidad invisible, incognoscible por nuestros medios ordinarios, recurre a toda clase de rodeos para advertirnos su presencia y ha-

cernos sentir que le pertenecemos por lo menos tanto como al mundo de nuestras ocupaciones, de nuestra moral, de nuestras pequeñas vidas cotidianas. Le gusta insinuarse por las hendiduras de nuestra consciencia, y en vez del dormir prefiere "ese instante de delirio que es una lucha entre el dormir y la vigilia". En esos momentos de divagación, como en los sueños, la potencia escondida del espíritu se burla de nuestras certidumbres habituales.

En sueños, muchos lugares comunes sacados de nuestra vida prisionera son relacionados por nuestro espíritu con la existencia superior, cuya forma no se nos revela sino en nuestros presentimientos; pero lo hace de tal manera, que ironiza amargamente nuestra vida. Esta ironía está profundamente arraigada en la naturaleza, consciente de su caída...

Una infinidad de experiencias y de estados psicológicos que nos asombran se reducen a esta súbita acción de un principio extraño que nos saca de nuestra prisión en la materia. Así, explica el "médico perspicaz" de *La casa desierta*, el sueño nos pone bruscamente frente a personas que hemos olvidado desde hace años, o que no encontraremos, estando despiertos, sino mucho tiempo después: y entonces tenemos ese extraño sentimiento del *déjà vu* que conocen todos los personajes hoffmannianos.

¿Y si un principio espiritual, extraño a nosotros, fuera el móvil de esas repentinas irrupciones de imágenes desconocidas que obstruyen el camino de nuestras ideas de una manera tan brusca y tan impresionante?

En las obras de Hoffmann, todos los sueños, naturales o magnéticos, tienen ese mismo sentido: no revelan tanto las sombras mal conocidas del individuo, los refugios de los pensamientos sofocados, cuanto la presencia momentánea y perturbadora de una realidad innominada, inefable, que invade nuestro ser.

Los espectros hoffmannianos, tanto los de los sueños como los que se entreveran con la vida de los hombres, surgen de un espacio desconocido que es su morada, y penetran en nuestro mundo con el extraño aire de los habitantes de regiones lejanas. Su mirada, su modo de andar, la singularidad burlesca o aterradora de su conducta, revelan costumbres que no son de aquí, pero que deben parecer cosa muy simple en "el País sin nombre" en que residen habitualmente.

Hacia ese país sin nombre se siente atraído Hoffmann por una nostalgia semejante a la que orienta a Tieck y a Novalis hacia una edad de oro de la infancia, hacia los tiempos anteriores a la caída y también hacia la época futura en que habrá de restaurarse

la antigua harmonía universal. Pero aquí es donde aparece la gran diferencia entre Hoffmann y sus poetas preferidos: en parte alguna de su obra se deja ver el anhelo de un nuevo paraíso por venir, ni el esfuerzo mágico que pretende suscitar esa segunda era de bienaventuranza. Mientras Novalis empieza por querer adueñarse de inmensos poderes y acaba nombrando a los intercesores divinos en cuyas manos pone su destino, Hoffmann no acaricia ninguna esperanza milenaria, y abandona todos sus misterios, sin calificarlos, a las potencias de las cuales depende la creatura. La reconciliación con que terminan *Los elixires del diablo* se expresa, indudablemente, por símbolos cristianos; pero son imágenes que, como las de la vida monástica al comienzo del libro, sirven simplemente para hacer más concreta la presencia de las fuerzas espirituales. Ese acudir a dogmas precisos es excepcional en la obra de Hoffmann; en todos los demás lugares evita aun la mención de Dios. Su creencia no llega hasta el grado de afirmar que una persona divina se asoma a nuestra suerte; se limita a repetir que un "principio espiritual", superior a nuestra vida terrestre, interviene incesantemente en ella. Este mundo es como una trama en la cual vienen a anudarse hilos de distinta hechura. Lo único que puede decir el hombre es que él mismo está compuesto de esta doble esencia. Con frecuencia lo olvida, pero accidentes diversos suelen ponerle a la vista el contraste que forman las dos partes de su vida; de pronto, las melodías diferentes que percibimos, según que nos encerremos en este mundo o que nos volvamos hacia el otro, acuden juntas a nuestros oídos, y su disonancia suele ser atrozmente dolorosa.

¿Lograremos ponerlas de acuerdo? ¿Acaso la humanidad, conducida por sus poetas y por sus magos, va caminando hacia ese momento entrevisto por Novalis, en el cual se salvarán todas las simas, se resolverán todos los dualismos y se restaurará la unidad perdida? Hoffmann no lo siente así: no cree ni por un momento que la colectividad humana esté conquistando progresivamente su salvación. Aislado por su destino de artista y de poeta, tiene consciencia, ante todo, de su diferencia: cuando toma la mirada de sus semejantes —y para ello no tiene más que obedecer a su herencia y a sus gustos de perfecto funcionario—, se ve en sí mismo la cara gesticulante de un "excéntrico", parecido a su caballero Gluck. Cuando, por el contrario, presta oídos a su naturaleza ardiente, son los otros, los de la multitud satisfecha, quienes se le antojan simios, pobres simios de quienes no podemos reír sino con lágrimas en los ojos, pero a quienes sería una verdadera locura querer transformar en redentores del mundo.

Y sin embargo, Hoffmann no desespera; o, si conoce la desesperación, es para oponerle un acto de fe, válido solamente para los individuos excepcionales, que exigirá de ellos los mayores sacrificios. Porque lo que los aísla, lo que aísla al propio Hoffmann, no es el orgullo de quien se cree superior al común de los mortales: es una especie de fatalidad que, al otorgar a ciertos seres una percepción más nítida de las melodías llegadas a este mundo desde las esferas lejanas, los fuerza a vivir una vida particular. Ellos distinguen mejor que los demás lo que se manifiesta en el sueño, y de ahí les nace una especie de deber: en toda la fuerza del término, se *consagrarán* a esa realidad que toma, para ellos, la forma del arte. De esta manera nace el mito del "amor del artista", que constituye el vínculo secreto de las obras maestras hoffmannianas.

III

Sólo hay un Ángel de luz que tiene poder sobre el espíritu del mal: es el ángel de la música...

Salvo *Los elixires del diablo*, todas las obras verdaderamente grandes de Hoffmann toman y desarrollan el tema del "amor del artista", el tema de la elección, impuesta al ser excepcional, entre su sueño interior y la realidad. Y es que bajo esa forma había aparecido en la vida de Hoffmann, porque así debía ser forzosamente, la elección entre el bien y el mal. Su amor por Julia Marc, su pequeña discípula de Bamberg, no es la "causa" por la cual se "explican" *La olla de oro, El gato Murr, El doble, La corte de Arturo* y *La princesa Brambilla:* esa aventura, aunque baladí en sí misma, es la expresión de la naturaleza profunda de Hoffmann. Era preciso que en un momento dado viviera esa crisis decisiva, y el destino se la concedió, tal como le permitió escribir cuentos. Por la fuerza de las circunstancias, Hoffmann había renunciado a su carrera de funcionario, y el azar le había resuelto el problema obligándolo a hacer de la música su modo de vivir; en ese preciso instante tuvo que trabar una nueva batalla, dar una vez más la prueba de su total entrega al arte. La tentación que amenazaba con detenerlo en el camino de su vocación artística había nacido de la música misma, amor cristalizado alrededor del canto de la muchacha, y por eso más difícil de superar. El *Diario íntimo* conserva la huella cotidiana del combate que se entabló hasta el día en que Hoffmann llegó a felicitarse, *por su arte*, del matrimonio de Julia con un triste burgués.

La fidelidad del artista a su arte, en esos instantes en que ha sido visitado por la inspiración, le impone el sacrificio de cualquier otro amor. El que quiere captar en este mundo, encarnada en una creatura terrenal, la imagen aparecida en sus sueños, está traicionando. Como Ettlinger en *El gato Murr*, acaba en la demencia, o tendrá que hacer lo que Berthold, el pintor de *La iglesia de los jesuítas*, que acusa a su mujer de haber "tomado los rasgos celestiales de la belleza para perderlo", y la mata, con lo cual recobra la inspiración. El propio Johannes Kreisler no escapa de este peligro sino con muchas dificultades. Las horas en que la música se ha levantado en él le han dejado el recuerdo de una voz poderosa, la única capaz de reducir al silencio los sufrimientos de la tierra. Perseguido por la gran nostalgia hoffmanniana de un paraíso "que el mismo sueño presiente, pero que no puede nombrar", sabe que es inútil buscarlo fuera de él, pues la música le ha revelado que ese misterio residía en el fondo de él mismo, y ella sola tiene el poder de suscitarlo. Es una vanidad querer hallarlo en un ser de este mundo. Él lo dice con su ironía mordaz, oponiendo las "personas decentes" a los "músicos":

> Las personas decentes se enamoran fácilmente de un par de ojos bonitos; tienden los brazos hacia el gracioso ser en cuyo rostro brillan esos ojos; encierran al ídolo en círculos que, cada vez más estrechos, acaban por reducirse a las dimensiones de un anillo de matrimonio que ponen en el dedo de su amada, *pars pro toto* —Su Alteza sabe un poco de latín—; *pars pro toto*, digo; eslabón de la cadena de la cual tiran para llevar a la cárcel del matrimonio a la cautiva de su amor. Entonces exclaman con voz extasiada: "*¡Oh, Dios!*" O bien, "*¡Oh, cielo!*" O, si saben astronomía, "*¡Oh, constelaciones!*" O si se inclinan por el paganismo, "*¡Oh, dioses inmortales!* Ella, la hermosísima, es mía; toda mi esperanza está colmada." Y al hacer todo ese barullo, las personas decentes creen estar imitando a los músicos, pero en vano.
>
> Porque el amor de éstos es algo completamente distinto. Sin duda, suele darse el caso de que manos invisibles hagan caer de pronto el velo que cubre los ojos de los músicos; entonces ven caminar sobre la tierra al ángel ideal que reposaba silenciosamente en su corazón, como un dulce misterio inexplorado. Y he aquí que brota, como puro fuego celeste que ilumina y calienta sin consumir, todo el entusiasmo, toda la felicidad inefable de la vida superior, germinada en lo más secreto del alma. El espíritu despliega mil antenas vibrantes de deseo, teje su tela alrededor de aquella que ha aparecido, y ella es suyá —¡y nunca es suya! Porque la sed de su nostalgia seguirá por siempre sin ser apagada.
>
> Es Ella, precisamente ella, la adorada, presentimiento hecho forma viviente, quien se eleva del alma del artista como una luz. Es ella el canto, el cuadro, el poema.

Esa inspiración, ese estado poético a que el artista debe sacrificarlo todo bajo pena de condenación, es la forma superior de

eso que Hoffmann llama el sueño, fuente de una infinita felicidad para quien sabe hacer de él el centro vivo de su existencia, pero fuente de maldición para quien osa desdeñar los favores divinos. Sin embargo, no es fácil vivir según el sueño y mantener en uno mismo la presencia del mundo invisible. "Hay que saber apoderarse de lo que la inspiración revela en el momento del éxtasis", leemos en los *Kreisleriana*. Y el "caballero Gluck" explica a su interlocutor que, una vez franqueada la puerta de marfil que conduce al sueño, se encuentra uno en un universo voraginoso, habitado por seres extraños, y de donde no es fácil salir. Muchos se pierden en el sueño y se disuelven en él.

Ya no proyectan sombra alguna; si así fuera, comprenderían, al ver su sombra, que un rayo luminoso alumbra este universo. Pocos son los que, desprendiéndose de los brazos del sueño, suben más arriba y atraviesan el reino de la fantasía. Ésos llegan a la Verdad. Ha venido el momento supremo, el del contacto con lo Eterno, lo Inefable.

Hay que encarar los fantasmas y sus sarcasmos, esperando la irrupción de la luz y las ondas de harmonía que rodean al soñador que ha llegado a la verdad.

Una vez más, Hoffmann señala aquí el lazo que, según él, existe entre la pesadilla y el sueño maravilloso: una y otro pertenecen al reino que se esconde tras la puerta de los sueños. Pero ¡ay de aquel que se contente con el sueño y que, después de haber recibido esa gracia, no se esfuerce por llegar hasta la revelación suprema!

La princesa Brambilla y *La olla de oro* vuelven a tratar todos esos temas, pero sin la cruel ironía que los acompaña en la biografía de Kreisler. Esos dos cuentos son lo mejor de la obra de Hoffmann y quizá, aparte los poemas de Novalis y de Brentano, la cumbre del arte romántico.

Giglio, el héroe de *Brambilla*, se va arrastrando al mundo de las ilusiones por un sueño y por una serie de acontecimientos cuya coherencia real no capta —todo eso está enderezado hacia fines muy simples por la voluntad de un hábil director de escena—, pero en los cuales descubre otro encadenamiento, misterioso y prometedor. ¿Qué importa que la princesa aparecida sea en realidad su amiguita Giacinta? Para él, es la princesa Brambilla, con la cual está ligado todo su destino. Y para Giacinta, Giglio se ha transformado a su vez en el príncipe Cornelio Chiapperi. Los dos siguen su sueño, uno de esos sueños que verdaderamente se apoderan de los hombres, que exigen de ellos un abandono total y reducen a nada todo el resto de la vida. Pero tal es el mila-

gro que realiza el arte de Hoffmann, que hasta el lector se ve arrastrado a ese sueño; en los umbrales del universo mágico a donde el cuentista lo invita a entrar, trata en vano, por un resto del hábito crítico adquirido, de distinguir dónde está el hecho real, explicable por causas naturales. Para el propio lector, Giglio y Giacinta se convierten en príncipe y princesa, dejan de ser actores que desempeñan un papel, poco a poco abandonan la realidad trivial que se decolora. Y cuando en pleno sueño se reconocen por fin y se besan, el poder del sueño es tan grande, que no experimentan desilusión alguna. Giglio es un príncipe y Giacinta una princesa, verdaderamente y para siempre, porque han tenido esa verdadera fe en el sueño que Hoffmann reclama cuando rinde homenaje al "inventor de los sueños".

No me refiero al sueño que surge en nosotros cuando estamos recostados bajo el suave cobertor del dormir, ¡no!, sino a *ese sueño que soñamos a lo largo de nuestra vida*, que a menudo toma sobre sus alas el fardo agobiador de las pesadumbres terrestres, sueño ante el cual calla todo sufrimiento, toda amargura, y el lamento infinito de las esperanzas frustradas; porque ese sueño mismo, rayo celeste encendido en nuestro seno, nos promete la realización de nuestra añoranza infinita.

En *La princesa Brambilla*, se han acallado las disonancias y las ironías que siempre acompañan a la poesía hoffmanniana; apenas se percibe por instantes, cuando Giglio se desalienta y duda de poder unirse con la princesa, su eco muy débil, apagado al punto por la melodía del sueño.

Junto a ese "capricho" que se desarrolla en una atmósfera de carnaval y de disfraces inspirados en Callot, *La olla de oro*, una de las primeras obras de Hoffmann, parece casi trágica. El sueño no transfigura con la misma facilidad al mundo, y éste es más pesado; no deja de bordear la realidad, de entrar en conflicto con ella. Anselmo, que bajo un saúco ha escuchado la llamada de las campanillas de cristal y de las serpientes verdes, vacila en obedecerla. No tiene ese poder de ilusión que permite a Giglio penetrar con paso firme en el mundo de las hadas. La visión maravillosa que ha llenado su corazón con el sentimiento del infinito cae de inmediato en el olvido, y cuando mira los lindos ojos negros de Verónica, hija del buen director Paulmann, el amor "único" suscitado en él por el sueño se adhiere a esa creatura terrestre. Así comete la traición del artista, y deberá pasar mucho tiempo para que vuelva a encontrar el paraíso vislumbrado. Las promesas e invitaciones de Serpentina, hija del príncipe de los espíritus, no llegan a decidir su elección. Aterrado por los sorti-

legios que la vieja hechicera, amiga de Verónica, suscita a su alrededor, está ya a punto de ceder.

Pero un amor que ha sido despertado por el mundo de los espíritus no puede detenerse impunemente en una simple hija de los hombres: Anselmo ha creído que la imagen divina podía encarnarse, y por eso será castigado. Encerrado en una redoma de cristal, sentirá zumbar junto a sus oídos "la sorda amenaza de la locura". Separado del mundo mágico, sólo un acto de fe en Serpentina le hará encontrar de nuevo el antiguo camino.

El genio de Hoffmann triunfa en este cuento, que se asemeja al sueño a la vez por la extraordinaria sinfonía de sensaciones y por el alcance mítico otorgado a las visiones de Anselmo. Perfumes, colores, sonidos de cristal, formas maravillosas de flores concurren para crear un ambiente encantador que poco a poco va metamorfoseando al mundo. Nos deslizamos de los objetos reales a la embriaguez del sueño por una especie de vértigo que se apodera de los sentidos, que juega con sus percepciones, que arrastra a la materia en una danza en que pierde su sustancia. De pronto, sin que nos acordemos ya de la sensación inicial, estamos en plena fantasía. Hoffmann conocía tan bien el origen de esa euforia provocada por las "correspondencias", que en los *Kreisleriana*, poco después de terminar *La olla de oro*, escribía estas líneas que hacen pensar en la estética de Baudelaire o en cierta visión de Nerval en *Aurélia:*

> No es propiamente en sueños, sino más bien en ese estado de delirio que precede al dormir, sobre todo si he oído mucha música, cuando percibo una especie de *concordancia entre los colores, los sonidos y los perfumes.* Me parece entonces que todos ellos se manifiestan de la misma manera misteriosa, en la luz del sol, para fundirse luego en un maravilloso concierto. El perfume de los claveles carmesíes ejerce sobre mí un singular poder mágico: involuntariamente caigo en estado de sueño, y entonces oigo, como si vinieran de muy lejos, inflándose y luego apagándose, los sonidos del clarinete corvo.

Pero si *La olla de oro* ocupa un lugar tan privilegiado en la obra de Hoffmann, no es tan sólo por esa poesía de las sensaciones entrelazadas para producir una leve harmonía. El mito del lirio llameante y de la serpiente verde, que Serpentina cuenta a Anselmo, eleva la aventura de éste a la categoría de destino ejemplar. Así el cuento se ensancha, y el tema del amor del artista recibe su justificación metafísica. Lo que finalmente se concede a Anselmo es vivir junto a Serpentina "en la poesía, a la cual se revela la santa harmonía de todos los seres como el secreto más profundo de la Naturaleza". En ese paraíso de la poesía, galardón

de aquellos que viven fieles al sueño, puede dirigir al hada Serpentina este himno de gratitud:

¡Serpentina! La fe en ti, el amor, son los que me han abierto el santuario de la naturaleza. Tú me trajiste el lirio que brota del oro, fuerza primitiva de la tierra, aun antes de que Phosphorus encendiera en ella la llama del pensamiento. Ese lirio es el conocimiento del acuerdo sagrado entre todos los seres, y gracias a este conocimiento mi vida será desde ahora una eternidad de bienaventuranza. Sí, por un extraordinario favor he conocido la verdad suprema. ¡Oh, Serpentina! Yo siempre te amaré. Nunca palidecerán los rayos dorados del lirio, pues, al igual que la fe y el amor, el conocimiento es eterno.

El conocimiento, maldito cuando es el acto temerario de la creación separada, es sagrado cuando es contemplación de la harmonía universal. Por estas afirmaciones, Hoffmann se emparienta con toda la filosofía romántica. Pero la importancia que concede al arte y a la inspiración en ese acto del conocimiento, los sacrificios que exige de todo amor terrenal, su tendencia a aceptar *todas* las revelaciones de lo invisible, cualesquiera que sean, y por último, y sobre todo, la ausencia de esperanzas milenarias en este poeta que sólo se interesa por los elegidos, por los seres de excepción, todo eso le asegura una originalidad absoluta. Y la superioridad de su sentido estético le permitió escribir obras que muchos consideran como las más perdurables del romanticismo. Su sueño no se ha desvaído a través de los años. Al igual que su héroe Anselmo, Hoffmann hubiera podido decir:

Una estrella particular reina sobre mí en ciertos momentos importantes y mezcla con la realidad cosas fabulosas, en las que nadie cree, y que a menudo me parecen brotadas de lo más profundo de mí mismo. Pero en seguida *adquieren, fuera de mí, un valor distinto y se convierten en los símbolos místicos de esa categoría de lo maravilloso que, a cada instante, en la vida se ofrece a nuestra mirada.*

BIBLIOGRAFÍA

HOFFMANN, [*Werke*, ed. W. Harich, Weimar, 1925].—*Oeuvres*, trad. francesa de Loève-Veimars (1829 y sigs.); de Toussenel (1830); de Egmont (1836).—*Elixirs du Diable*, trad. francesa de Hella (1926).—*Princesse Brambilla*, trad. francesa de Hella (1929).—*Lettres à Hippel*, trad. francesa de Hella (1930).—*Nouvelles musicales*, trad. francesa de Hella (1930).—*Kreisleriana*, trad. francesa de Béguin (1931).—[*Cuentos*, trad. española de C. Gallardo de Mesa, Madrid, 1922-1924].—P. SUCHER, *Les sources du merveilleux chez Hoffmann* (1912).—J. RICCI, *E. T. A. Hoffmann, l'homme et l'œuvre* (1946).

XVI

VÍAS LÁCTEAS Y METEOROS

Voie lactée ô sœur lumineuse
des blancs ruisseaux de Chanaan
et des corps blancs des amoureuses
nageurs morts suivrons-nous d'ahan
ton cours vers d'autres nébuleuses.

GUILLAUME APOLLINAIRE,
La chanson du mal-aimé

Hemos recorrido paisajes de sueños que, sin parecerse siempre, tenían en la geografía interior de cada poeta el lugar de vastos continentes, de islas afortunadas o de tenebrosas cavernas. Podríamos proseguir ese viaje y descubrir otras floras del sueño desde nuevos puntos de vista. En las *Vigilias* del misterioso Bonaventura veríamos cómo el sueño se mofa de la realidad, cómo se emparienta con la locura y se hace cómplice de los juegos irónicos por los cuales el que vela de noche se complace en hacer escarnio de los hombres, de las creencias y de la misma muerte. Un *Fragmento apocalíptico* de Caroline von Günderode nos llevaría ante el espectáculo onírico de un océano de donde surgen extrañas creaturas que luego regresan a él para "sumergirse de nuevo en las fuentes de la vida"; y librada de sus límites individuales, la poetisa se embriaga en ese baño, en el gran flujo de la vida cósmica. "El venturoso país del sueño es aquel en que los muertos hablan a los vivos, en que una luz terrestre brilla aún para ellos bajo el velo del sudario." *Isidorus Orientalis*, a su vez, nos cantaría el elogio de la noche y nos relataría su sueño del paraíso perdido, muy semejante al escenario de una Edad Media romántica. Arrullados por melodías de las baladas populares, seguiríamos los pasos de otros poetas que, en un romanticismo cada vez más fácil, varían hasta el infinito los temas del sueño edénico o terrible; en Chamisso y Fouqué, en Justinus Kerner y en Uhland, en los dramas de Zacharias Werner, en la poesía de Mörike y en la prosa de Immermann, encontraríamos el sueño, que ya, necesariamente, forma parte del lenguaje poético.

Pero ese largo viaje no nos permitiría descubrir algo que no hayamos podido descubrir en los capítulos anteriores. Sin embargo, es indispensable que nos detengamos por breves instantes antes de proseguir nuestro camino, pues si hay nebulosas pálidas e inciertas en el cielo romántico, hay también una gran vía láctea

que suscita nuestra atención: el paraíso poético de Eichendorff nos llama. Si muchos meteoros huyen de nuestra mirada, hay por lo menos uno, fulgurante, que nuestra astronomía no puede pasar por alto: la resplandeciente órbita de Kleist. Y en el propio interior de la vida de Heine, un cuerpo opaco eclipsa la luna romántica, arrojando sobre todo el paisaje la sombra moderna del sarcasmo.

I

El romanticismo trivial que iba a difundirse y a vulgarizarse hasta arrullar con su musiquita el fácil sentimentalismo de la burguesía alemana, tomó sus galas poéticas de Heine y, a través de él, del más gracioso de los grandes líricos románticos: Eichendorff. Pero si la obra de Eichendorff es más accesible que la de tantos de sus compañeros, si no presenta las mismas rupturas en la forma ni tan trágicos conflictos metafísicos, es algo completamente distinto de la poesía amable y pedestre de sus imitadores. Aristocrática por su discreción, es a la vez romántica en la mayor parte de sus temas permanentes, y ajena al romanticismo por una perfección formal que no parece obtenida y conquistada sobre el caos, sino espontánea y casi mozartiana.

La de Eichendorff es una de esas poesías que demuestran su autenticidad profunda por su fidelidad a ciertas imágenes, a ciertas coloraciones o a algunas palabras-claves de las cuales sentimos que no han entrado aún en el lenguaje convencional, sino que, por el contrario, ejercen sobre el propio poeta una fascinación sin cansancio. En Eichendorff, hasta los asuntos tomados de Tieck (soledad de los bosques, magia de la luz de la luna o del crepúsculo) se revisten de esta cualidad personal. Por virtud de una *gracia* que responde a los dos sentidos de la palabra, nos encontramos aquí en un universo favorecido por una especie de inocencia o de diafanidad paradisíaca. Habituado al paraíso, Eichendorff no tiene que temer la monotonía; no importa que se abandone, hasta el infinito, a variaciones sobre las mismas frases: el lector sentirá siempre su magia.

Todo aquello que después de él, a fuerza de ser repetido por los poetas menores, ha acabado por cargarse de tedio continúa operando en el milagro de su música un encantamiento perfecto. No nos cansamos de sus crepúsculos, de sus noches de luna, de sus bosques poblados de ruiseñores, de sus cielos donde las nubes infinitamente ligeras ponen una sombra irreal. Ni la nostalgia de los horizontes lejanos, ni la melancolía de la añoranza, ni el eter-

no vagabundeo del peregrino maravillado bajan nunca de la esfera del encantamiento a la trivialidad del lugar común literario. La sutil harmonía de una forma graciosa y perfecta no es la única que asegura la eficacia del sortilegio: esta poesía, que al principio puede parecer desnuda de ecos secretos, llega realmente a fuentes profundas. Si ignora gritos y actitudes dramáticas, en cambio, es, como la música de Mozart, una perpetua alusión a algo inefable y esencial. *El poeta es el corazón del universo;* él es quien reconoce la huella de Dios en todo lo que ocurre en este mundo; su voz lleva a los demás la liberación, y da a la naturaleza misma una transparencia musical.

En todas las cosas que prosiguen su sueño eterno duerme un canto, y el universo se pone a cantar en el momento en que tú encuentras la palabra mágica.

El poeta vaga por la naturaleza, escucha el murmullo de las hojas y la alegre caída de las lluvias de verano, mira cómo reverberan los lagos al sol y cómo se iluminan los horizontes en la aurora; arrobado a merced de esas impresiones, siente descender en él "una vida nueva", y renacen sus recuerdos del pasado.

Y entretejiendo sus madejas, los sueños hilan sin esfuerzo la labor de las Musas; alrededor, los montes, las flores y los árboles surgen en el espacio luminoso según la melodía secreta del corazón.

El sueño del poeta despierta a la vida a una naturaleza que se ha hecho mágica, en harmonía con el resplandor poético interior. Cada vez que esta feliz concordancia se establece en Eichendorff, aparecen las mismas palabras anunciando que el paraíso está abierto, "como un sueño", "como en sueños". Este estribillo es el signo del éxtasis alcanzado. La noche es "el país mágico de los sueños"; "como en los sueños, el jardín se pone a cantar". Las canciones que se escuchan, las nubes, los arroyos, todo se convierte en sueño; la primavera ve cómo los "sueños en flor" atraviesan la cresta de las colinas. Y uno de los nocturnos más perfectos del poeta combina maravillosamente la impresión del sueño con la bendición derramada sobre el paraíso.

De pie, como quien pisa la margen de la vida,
a la orilla del bosque de sombras, yo contemplo
los vastos horizontes de campiñas que duermen,
y un río que reluce como un listón de plata.

El débil repicar de lejanas esquilas,
de árbol en árbol —único rumor—, llega a mi oído;

un cervatillo tiembla, levanta la cabeza,
y luego, blandamente, vuelve a su frágil sueño.

La floresta medita y se inclinan los árboles
en lenta marejada hacia el muro de peñas.
Es el Señor que pasa más allá de las cimas
y bendice a los campos sumidos en reposo.

Sin embargo, Eichendorff no es un adorador exclusivo de la noche, a la que con tanta frecuencia y tan deliciosamente evoca; conoce los mismos éxtasis apacibles en las horas de la penumbra vespertina, en el esplendor del mediodía y, con particular deleite, en el momento en que nace la aurora. Quizá sólo Hölderlin, aunque de manera muy distinta, ha cantado los amaneceres con tan arrobada alegría.

Apenas el primer rayo matinal atraviesa las brumas de la apacible cañada, bosques y colinas se despiertan, rumorosas, y todo lo que vuela abre sus alas...

Sal, hombre; vé al vasto mundo, si tu corazón está carcomido por el tormento. Nada es tan sombrío en la noche que la mañana no lo pueda remediar.

Las novelas de Eichendorff están bañadas en esa misma luz mágica; sus héroes van de castillo en castillo, y los paseos nocturnos alternan con los días radiantes. Todo les parece ligeramente irreal. Los sueños que a veces visitan sus noches son apenas más inmateriales que los espectáculos del día. Los paisajes de Italia, como también los de Alemania, tienen una calidad que nunca es completamente terrenal, sino que, transformados por una continua emoción del caminante romántico, son ya los países de un sueño.

En *Ahnung und Gegenwart*, una visión atormentada anuncia acontecimientos funestos; pero basta pensar en las pesadillas jean-paulianas o en el clima de Arnim para percibir toda la diferencia que hay entre esos minutos de espanto y la angustia tan templada de Eichendorff. Su héroe niño rehace muchas veces el mismo sueño, en el cual ve a su hermano abriéndose paso, con la espada, en medio de un mar de nubes del que brotan chispas; las nubes no tardan en convertirse en montañas, y al pie de ellas se descubre una llanura maravillosa atravesada por un río que canta. La visión se hace borrosa en el instante en que el hermano reaparece, gesticulante, entre una infinidad de dragones.

El tono dominante de los sueños, en esas novelas, es la melancolía del recuerdo, la dulce tristeza que acompaña tan a menudo, en la poesía de Eichendorff, a la resurrección del pasado. El

conde Federico ve a un niño de rostro radiante que le muestra un maravilloso paisaje de océano, de ríos, de llanuras y de ciudades en ruinas, en medio del cual descubre, todo desmantelado, el castillo de su infancia. Durante un instante, la impresión de la desvastación invade el sueño; cuando el sol se pone, sobrecoge al soñador el miedo de que nunca más reaparezca. Pero el resplandeciente niño lo consuela con dulces promesas.

El sueño está lleno de preciosos recuerdos y de extrañas correspondencias con la vida real. En *Los poetas y sus compañeros*, una voz familiar llama al soñador por su nombre; un sueño lo traslada al tiempo de su niñez, y oye cantar una canción que había olvidado; pero he aquí que al despertar oye cómo una voz desconocida canta esa misma melodía bajo su ventana. El sonido de las campanas de Roma ha encantado los sueños de un personaje que deseaba ver la Ciudad Eterna; cuando hace el viaje y las escucha en realidad, le parecen venir todavía "de muy lejos, como si hubiera otra Roma remota, más allá de esas colinas". Una escena recuerda a la vez *La condesa Dolores* de Arnim, por la cual Eichendorff sentía predilección, y la *Käthchen* de Kleist: Fortunato escucha de labios de la dormida Fiammetta un diálogo de amor entre ella y él, y "se espanta al ver expresados de tal modo sus propios sentimientos".

En todos esos sueños la naturaleza se muestra misteriosamente transformada; y, cosa singular, la tristeza o el terror que experimenta el soñador no parecen tener eficacia. Esa ansiedad que evoca Eichendorff es el ligero temblor que acompaña, en sordina, a los momentos en que la magia hace su obra y en que la naturaleza, por el sueño o la poesía, parece a punto de descorrer el velo de su misterio. Un presentimiento sagrado, una nostalgia infinita y un temor sin violencia se funden para crear el conjunto de esos sueños.

A cada instante, cuando la naturaleza habla al poeta su lengua más confidencial, la misma expresión acude naturalmente a la pluma de Eichendorff: las noches de verano, la luna al salir, las brumas de la aurora "transforman todo en un sueño".

En el sueño se refugia la voz de la poesía cuando se pretende proscribirla de la existencia.

El alma del poeta es semejante al ruiseñor; cuanto más hunden su jaula en la oscuridad, más hermoso es su canto, y muchas veces he oído yo, en sueños, sus quejas maravillosas... Tenía la impresión de estar a cien leguas bajo el mar y de oír las campanas de la tarde, en mi patria, allá muy lejos, por encima de mí.

Sueño y poesía son muy semejantes; en ellos ocurre el milagro de esa magia que da voz a todas las cosas y cuerpo visible a los presentimientos sagrados del ser.

Hay pocos poetas en el mundo, y entre ellos apenas uno solo que penetre impunemente en esa maravillosa noche mágica en que se ven flores encendidas y salvajes, en que las fuentes de los cantos corren en desorden hacia los abismos; ahí el mago flautista, por medio de sus melodías desgarradoras fundidas con los murmullos de los bosques, nos arrastra hacia el Venusberg, donde todos los deleites y esplendores de la tierra se inflaman, donde el alma, como en los sueños, está libre con todos sus oscuros deseos.

En Eichendorff se encarna el poeta dichoso, exactamente opuesto al poeta maldito o a esa "soledad de la poesía" que confiesa Arnim. Para él, poesía y sueño son el estado de felicidad en que reina una harmonía sin ruptura; y no es ni la harmonía obtenida por un Novalis o por un Jean Paul después de la resolución de los conflictos, ni la efímera y frágil felicidad de un Tieck o de un Brentano, que olvidan el caos y los tormentos en el refugio de una fantasía momentánea. En Eichendorff ya no se percibe la existencia de ningún caos, de ningún conflicto. El encantamiento es el de antes del exilio.

La añoranza del pasado, el recuerdo nostálgico, se mezclan con esta alegría poética, sin destruirla. El sueño da otra vez vida, con una melancolía exquisita, a los paisajes de antaño, que por su lejanía misma adquieren esa cualidad de país encantado.

Semejante a un viajero que se duerme
y que derrama un llanto silencioso
al mirar, en sus sueños, a la patria
bajo la franja de oro de las nubes,

en esta florecida primavera,
sobre montañas y profundos valles,
yo he visto aparecer y huir tu imagen,
cual remota llamada de otro mundo.

Y tal como en los sueños, por sí sola,
ausente casi, mágica marea,
la fuente de los cánticos eternos
de mi embriagado pecho mana y corre.

II

Si Eichendorff, que en pos de Tieck y de Brentano creó el romanticismo de atmósfera, desconoce todos los desgarramientos interiores que definen a los demás románticos, otro poeta, Hein-

rich von Kleist lleva en el fondo de su naturaleza y expresa en su obra conflictos de tal violencia trágica, que es imposible asimilarlos a los de una época o de una clase de espíritus. Pretender inscribirlo en las filas del romanticismo es cerrar los ojos a su grandeza real y a la calidad de su alma y de su poesía, y a pesar de todo cuanto lo separa de Hölderlin, otro genio herido por el rayo, se le asemeja aunque no sea más que por su aislamiento. Sería temerario extender más el paralelo, y sólo por un instante se pueden relacionar los nombres de Eichendorff, Hölderlin y Kleist, el poeta dichoso y los dos poetas infortunados. Los tres tuvieron, más que ningún romántico, la preocupación de la forma y dejaron poemas que, por su alta consciencia de los medios estéticos, llegan a una perfección que no existe en la mayor parte de los cantos y de los gritos de sus contemporáneos.

Pero Kleist es único, y uno se siente tentado a negar, sin más, toda afinidad que se observe entre él y cualquier otro poeta de su tiempo. Si la atención minuciosa que dedicaba a la arquitectura interior de sus dramas, a sus proporciones, a su atinada progresión, dejaba estupefactos a Arnim y a Brentano, se nos muestra, por lo demás, como infinitamente más consciente de los impulsos de su propio genio que los románticos. Como ellos, o más que ellos, Kleist obedeció a la erupción de una lava que venía de las regiones más profundas de su ser, y en cada verso de sus tragedias, el despliegue de imágenes violentas, fulgurantes, ajenas a todo freno intelectual, demuestra que, a semejanza de sus héroes, el poeta se halla en el momento de la creación en un estado de "segunda mirada" en que los fantasmas de los abismos interiores son los únicos que salen a la superficie visible del lenguaje. Pero, por inclinado que esté a las teorías, y aun a la pedantería, Kleist nunca da muestras de atribuir a esta evocación de las imágenes no gobernadas un valor analizable. En él no hay huella alguna de esa consciencia del poeta sabedor de su misión, experto en medir el alcance del gesto creador, que en grados diversos encontramos entre los románticos: ora se propongan un ideal de suprema clarividencia, como Friedrich Schlegel y Novalis, ora se abandonen al instinto y a los dictados interiores, como Arnim, saben claramente lo que es un poeta y lo que vale su tentativa. Mayor poeta que ellos, Kleist nunca piensa en preguntárselo.

Más consciente de las necesidades propiamente estéticas por las cuales se rige la edificación de una obra, y menos consciente de las ambiciones metafísicas o místicas a las cuales obedece, sin saberlo, todo espíritu creador: estas dos diferencias son obra de un genio innato que no encontramos en ningún otro romántico.

La aventura espiritual de Novalis puede ser infinitamente más luminosa que la suya; el generoso lirismo de Jean Paul puede llegar a una ternura humana nunca igualada; el genio de Arnim puede vivir, hasta en sus supremos terrores, el drama de la imaginación y de la consciencia; el canto que a veces se eleva del alma de Brentano es sin duda una música más clemente que la de *Pentesilea*, y Hoffmann supo mejor que nadie el sacrificio que exige la entrega total del artista a su obra. Pero todo esto no quita que Kleist, preocupado por crear personajes y por construir dramas que él alimentaba con la sustancia más secreta de su ser, haya dejado obras de una grandeza y de una perfección muy raras en las letras alemanas.

Kleist tiene ese doble privilegio: la lucidez absoluta del *artista* —en el sentido preciso en que la palabra designa al artesano de la obra— y la oscuridad necesaria al *poeta*, arrebatado por la exaltación dionisíaca, que no sufre confrontación alguna de sus mitos personales con un mundo exterior al cual no reconoce ya realidad alguna.

¿Es superior o inferior la acción consciente a la acción inconsciente? Este problema se le imponía a propósito de su actividad poética, de modo que Kleist nunca dejó de preocuparse por él, y en su célebre ensayo sobre *El teatro de títeres* le dió una solución que no deja de estar relacionada con el pensamiento de sus contemporáneos. El títere es más perfecto que el actor humano por cuanto está privado de toda consciencia, entregado únicamente a las leyes de la materia. Desde que probó el fruto del Árbol del Conocimiento, el hombre sabe el valor de sus gestos, con lo cual éstos pierden mucho de su harmoniosa espontaneidad. Pero lo que aquí se designa es la consciencia incompleta de la creatura humana; el mundo es circular, y si el paraíso está cerrado para nosotros, "tendremos que hacer un viaje alrededor del mundo y ver si el paraíso no tendrá por ventura una puerta trasera". Llevada a su perfección absoluta, la consciencia recobraría esa misma gracia que posee la ausencia de reflexión. "Sólo un Dios puede medirse aquí con la materia." La condición humana es intermediaria entre el títere y el Dios, y el hombre está animado a la vez por la añoranza de la gracia primitiva y por el deseo de una gracia nueva, obtenida mediante una consciencia infinita. Tal será "el último capítulo de la historia del mundo".

En ninguna obra suya se acercó tanto Kleist a la filosofía romántica como en este pequeño tratado: en él, como en Novalis o en Carus, la apología de la inconsciencia va acompañada inme-

diatamente de un proceso dialéctico. Puesto que es imposible al hombre renunciar simplemente a su imperfecta y molesta consciencia, tendrá que aspirar a perfeccionarla y a ensancharla hasta el instante en que encuentre la "gracia".

Por ello mismo, el abismo que separa a Kleist de los románticos aparece con mayor claridad. Evidentemente, la noción de *gracia* da a esta filosofía una orientación estética que no tiene la magia de Novalis, fundada sobre la noción de un *poder:* aquí el hombre quiere *apoderarse* de la naturaleza para restituirla a su estado primitivo, donde aspira a restablecer la harmonía *en sí mismo.* Ambas vías conducen a la divinización, pero con puntos de partida y con fines que no se parecen sino en la superficie.

Además, si Novalis y sus semejantes, comparando el arte con el conocimiento, hacen de la obra —sobre la cual no dejan de *reflexionar*— un instrumento de esa anhelada restitución, Kleist, por su parte, realiza su obra sin cargarla de aquellas ambiciones metafísicas. Mientras que su pensamiento se orienta hacia la esperanza de la divinización, su obra es esencialmente *trágica,* en el sentido en que lo son las grandes tragedias griegas y en que no lo es casi ningún drama moderno y, en todo caso, ningún drama romántico: expresa la condición humana tal como es, con el tormento de la consciencia, ya despierta, pero todavía imperfecta. Lo trágico consiste precisamente en que los personajes kleistianos no son ni títeres ni dioses. Y el genio del poeta trágico se preocupa únicamente por encontrar las imágenes y los desgarradores relámpagos que hacen brotar ante los ojos, en toda su amplitud irremediable, la tragedia de ser un hombre.

Es muy tentador confundir con la psicología romántica del sueño ciertas escenas de los dramas de Kleist en que los personajes obran como sonámbulos y viven en un doble plano de consciencia. No ha faltado quien invoque la influencia de Schubert, pues se sabe que Kleist asistió a sus conferencias sobre esos fenómenos "patológicos" de desdoblamiento del yo. Pero debemos ser muy cautos al hablar de esta clase de influencias: no sólo Kleist tenía en sí mismo un maravilloso tema de estudio, sino que, además, todas las intenciones de su arte dan a los materiales románticos una inflexión particularísima.

Pentesilea, la amazona vencida por Aquiles, furiosa por su derrota y humillada sobre todo porque se cree despreciada por el guerrero a quien ama, cae en un delirio: las divagaciones de su orgullo y de su pasión se entremezclan con una extraña confusión, en la cual Aquiles y el sol forman una misma imagen. Ago-

tada por esta crisis de delirio, la amazona se desmaya; cuando vuelve en sí cree que su derrota misma no ha sido más que un "sueño espantoso", y se lo cuenta a su confidente: los detalles de este relato repiten curiosamente la auténtica historia del combate, que antes ha hecho una de las guerreras; sin embargo, toda la significación de esos episodios semejantes ha cambiado, y los sentimientos de la reina humillada les dan una nueva tonalidad. Al mismo tiempo que, en la creencia de haber soñado todo eso, ella olvidaba la realidad, borraba ciertos detalles. Bruscamente enamorado de su enemiga, Aquiles la había alzado del suelo con ternura; en el sueño, por el contrario, la tomaba entre sus brazos solamente para llevarla prisionera.

En un segundo combate, la amazona, demasiado ciega para sospechar que lo único que quiere Aquiles es dejarse vencer, lo mata, y luego, sumándose al furor de la jauría, lacera el cadáver. Pero al recobrarse de su furia sanguinaria, no sabe ya nada de sus actos.

Quién me ha matado a mi muerto, eso es lo que pregunto... Comprendeme bien. No quiero saber quién robó de su seno la chispa de Prometeo; no quiero porque no quiero y porque tal es mi capricho. A ése quiero darle mi perdón. Puede huir. Pero al que para ese robo evitó, bajamente, la puerta abierta; al que, rompiendo las paredes de alabastro de níveas blancuras, penetró en ese santuario de mi adoración; al que ha mutilado a este mancebo, imagen de los dioses, hasta el punto de que la vida y la descomposición no pueden disputárselo; al que lo ha desfigurado hasta el punto de que la conmiseración no lo llora, y el amor, el amor inmutable, debe ahora, como una cortesana, infiel hasta en la muerte, apartarse de él: a ése, yo quiero sacrificarlo a mi venganza. ¡Habla!

Después, cuando sus guerreras la convencen de que ella es la culpable, va a buscar en el fondo de sí misma la fuerza para castigarse.

Ahora desciendo al fondo de mi corazón, esa mina subterránea, y extraigo de ella un sentimiento destructor, helado como el bronce. Purifico ese bronce en el crisol de mi dolor y hago de él un duro acero; ahora lo templo en el corrosivo veneno del arrepentimiento; sobre el yunque de la eterna esperanza, lo aguzo ahora y lo adelgazo como un puñal; y a ese puñal, por último, le ofrezco mi seno: ¡Ahí, ahí, ahí! Una vez más, ¡ahí! Ahora, está bien.

En esta tragedia, donde el desencadenamiento de las pasiones llega a una vehemencia exasperada, el sueño desempeña un papel psicológico. Pero Kleist no se limita a pintar un caso de desdoblamiento de la consciencia, y si con un arte extraordinariamente

preciso reproduce los deslizamientos que hay entre un mundo y otro, no es por el placer de observar ni tampoco por buscar en la oscuridad interior revelaciones que sobrepasen el conocimiento diurno. Él, como su heroína, quiere llegar hasta las regiones en que reina como soberano el instinto salvaje, y mostrar a una criatura humana jadeante, despedazada entre lo que se confiesa a sí misma y las fuerzas inconfesables.

El príncipe de Homburgo presenta, a su vez, un "caso" de sonambulismo. El héroe tiene un sueño estando despierto, y responde de manera muy coherente a quienes le interrogan. Ve y oye perfectamente al Elector de Brandenburgo, su soberano; pero, presa de un estado segundo, transforma todos los detalles reales que se ofrecen a sus ojos. Y a la vez confiesa su apetito de gloria y su amor por la princesa Natalia. También en esta obra Kleist va más allá del simple fenómeno psicológico. En el sueño del Príncipe se expresan ciertos deseos profundos de su alma, que es incapaz de confesar a los demás y que ni siquiera él mismo conoce muy claramente: cuando despierta, ya no sabe el nombre de Natalia, y tiene que ocurrir una serie de acontecimientos para que reconozca en la realidad a los personajes de su sueño. Éste, por lo demás, está profundamente mezclado con la trama misma de la tragedia; queriendo mostrar el conflicto entre la razón de Estado y el sentimiento, entre la disciplina social y la vida personal, Kleist elige aquel medio. El Príncipe obedece a su sueño, que es la expresión más vigorosa de esa vida de la persona, y, sin saberlo, entra así en pugna con las órdenes de su soberano. Nueva forma de la tragedia de la condición humana, que pone frente a frente dos mundos igualmente necesarios. Aunque el desenlace trae una especie de reconciliación, sentimos que no vale sino excepcionalmente, y que lo trágico sigue siendo inherente a la naturaleza terrestre. *El príncipe de Homburgo* representa la culminación y la conclusión de la obra de Kleist, el instante en que estuvo más cerca de la solución de los conflictos; pero otra pieza es quizá la que meojr pone de relieve el carácter singular de su "sonambulismo".

Käthchen von Heilbronn, que el propio Kleist llamó un drama "del género romántico", da al sueño un valor más cercano, en efecto, a ciertas concepciones de sus contemporáneos. Pero a su vez, esta pieza se distingue del romanticismo por la intervención de una voluntad divina consciente: los sueños prefiguran los acontecimientos no por una analogía preestablecida entre el mundo del inconsciente y el acontecer exterior, sino porque Dios

lo quiere así y ha delegado a un querubín al lado de la pequeña Käthchen, para que vele por el cumplimiento de su destino.

En el atardecer del día de San Silvestre, Käthchen, a quien se cree hija de un armero y que es hija de un emperador, ha hecho que una vieja criada le prediga el porvenir. Al saber que ha de casarse con un poderoso señor, le pide a Dios que le envíe un sueño en confirmación de la profecía. En la noche se le aparece un hermoso caballero, acompañado de un querubín de brillantes alas. Poco tiempo después ve en la armería al conde Wetter von Strahl, en quien reconoce al prometido del sueño. Desde entonces se pone a su servicio, y aunque él no se lo permite, lo sigue a todas partes, movida por una especie de automatismo, incapaz de explicar sus actos.

Pero no es más que una primera confirmación del sueño; ocurre otra, más extraña. Käthchen suele hablar dormida, y una vez contesta a las preguntas que le hace el conde; así descubre éste que la visión de la muchacha coincide punto por punto con la que él mismo ha tenido en un acceso de fiebre nerviosa. Él también vió al querubín, vió a Käthchen dormida, en la noche de San Silvestre. Y ahora, mientras ella duerme, se entabla entre los dos este extraño y maravilloso diálogo:

—¿Tú me contemplabas llena de asombro, con tus negros ojos muy abiertos? —Sí, porque creía que era un sueño. —¿Saliste lentamente de tu lecho, toda temblorosa, y caíste a mis pies? —Y murmuré... —Y murmuraste: "¡Mi muy venerado señor!" ¿Ya lo ves? El ángel te mostró... —El signo. —¡Potencias del cielo, protegedme! ¿Tienes el signo? —¡Por supuesto! —¿Dónde? ¿En el cuello? —Por favor, por favor... —¡Oh, potencias eternas! ¿Y cuando te tomé por la barbilla para contemplar tu rostro? —Sí, la torpe de Mariana llegó en ese momento con la luz... y todo se desvaneció.

Desde ese momento, Käthchen y el caballero viven en la misma confianza absoluta, y el fin del drama es la realización de las promesas del ángel, a quien sólo ve Käthchen, estando despierta, mientras los personajes que la rodean no pueden mirarlo.

Hasta la escena final en que se casa con el conde, Käthchen no deja de vivir en dos planos: indiferente a las circunstancias que parecen desmentir la promesa del sueño, no trata siquiera de precipitar la realización en el plano de lo real, pues confía ciegamente en lo que ha de venir. Pero no se explica nada de su conducta, aparentemente absurda, de su ciega sumisión al conde, de su certeza, más fuerte que todas las catástrofes. A cuanta pregunta se le hace, ella responde con un invariable *No sé*, y ante el tribunal de la santa Vehma, cuando el conde le pregunta qué es

lo que la encadena a sus pasos, ella da esta contestación reveladora:

> Mi noble señor, me preguntas demasiado... Aunque me prosternara ante mi propia conciencia como me he arrodillado aquí ante ti; aunque mi conciencia se sentara majestuosamente en el sitial de oro de un juez, rodeada de todos los terrores del remordimiento armados de espadas de fuego, cada uno de mis pensamientos seguiría respondiendo: No sé.

Esta ignorancia en que vive Käthchen de sus propios pensamientos, y la revelación que de ellos hace en sueños, pueden evocar ciertas escenas de *La condesa Dolores* de Arnim (que, por lo demás, son posteriores a la pieza de Kleist); pero su sentido profundo es completamente distinto. En Arnim, el drama del desdoblamiento era tan sólo psicológico; en la teoría romántica, la profecía de los sueños se basa en una concordancia *natural* (o divina, en el sentido de que es inherente a la creación desde su origen) entre las imágenes que nacen en nosotros mismos y el nacimiento de los acontecimientos reales. En Kleist, el sueño es profético porque Dios lo ha puesto en el alma de Käthchen, tal como luego pondrá en su vida la realización de su sueño. Una vez más, la creatura kleistiana es presa de su destino personal, y ese destino está regido por la voluntad divina, atenta a cada aventura particular. Y una vez más, la solución del conflicto sólo es válida para Käthchen, que es la única que recibe el beneficio del milagro, mientras que el drama entero expresa la tragedia del ser humano, con su consciencia incompleta.

III

La poesía de Heine reelaboró casi todos los temas románticos; pero su actitud es tan diferente, que en él esos motivos literarios se despojan de su alcance metafísico. En este sentido es preciosa la consideración de su obra: señala el instante en que el romanticismo reniega de sí mismo y renuncia a la mayor parte de sus grandes ambiciones, para sólo conservar ciertos elementos estéticos y formales. Mientras para Novalis la muerte era la puerta abierta sobre la Noche sagrada de lo Absoluto, para Heine ya no es sino el abismo negro de la nada. *La muerte no es más poética que la vida,* dirá en su libro sobre el romanticismo alemán. La edad de oro con que soñaban los románticos se situaba más allá de este mundo, después del Fin de los Tiempos. Para Heine, tocado por el mesianismo social de cierto romanticismo francés,

la idea de progreso anuncia un paraíso que vendrá cuando haya terminado la historia terrestre. En él confluyen la tradición romántica y las principales creencias —o las principales dudas— del siglo XIX, que comienza a afirmarse. Durante mucho tiempo vive orientado hacia un ideal de felicidad colectiva, y así da la espalda al individualismo romántico de su primera juventud. Más tarde, frustrado en sus esperanzas, las ve disiparse, y entonces, replegándose sobre sí mismo, busca el camino de un nuevo individualismo. Pero, "romántico secularizado", como se complacía en llamarse a sí mismo, por mucho que se empeñe en volver a las fuentes del recuerdo, ese romanticismo no es más que sentimentalidad, mezclada siempre con algo de sarcasmo.

Se amaban; pero ni él ni ella querían confesárselo uno a otro; se lanzaban miradas hostiles y languidecían de amor.

Acabaron por separarse y por no verse ya sino de vez en cuando, en sueños; desde hacía mucho tiempo estaban muertos, pero apenas lo sabían ellos mismos.

El sueño —palabra cara a Heine, y motivo frecuente en todas las épocas de su vida y de su creación literaria— muy pocas veces tiene su cualidad y su significación románticas: deja de ser un medio de bajar hasta las regiones interiores en que el subjetivismo se supera para desembocar en una comunicación nueva y más honda con la realidad no individual, cósmica o divina. Heine no va más allá de la etapa de la experiencia subjetiva: los sueños expresan los sentimientos, las alegrías y los dolores del poeta. Ya no se trata de un inconsciente que sería el lugar de un incesante comercio entre el universo y la persona, sino de una simple región del alma individual, y el sueño poético sirve para la efusión de angustias o de alegrías que ya nada tienen que ver con el destino del mundo.

El romanticismo había pasado de la psicología pura a la metafísica; Heine rehace el camino inverso, con la única diferencia de que, en vez de llegar a una concepción racionalista y mecanicista del alma, le da un contenido afectivo y lírico. Idéntica evolución en el plano estético: Heine cree todavía en la fuerza creadora de las tinieblas interiores, en la inspiración que surge, imperiosa, de fuentes ocultas; pero al mismo tiempo es un artista demasiado clarividente para no dejar un lugar muy grande a la razón lúcida en la elaboración de la obra de arte. Y a menudo llega a temer los abismos de su propio ser, que ya no tienen para él ese carácter sagrado que les daba el romanticismo: entonces considera esas profundidades como el lugar de un peligroso aislamiento, de un

sueño del cual aspira a evadirse. De este modo se vuelve hacia la acción, hacia la realidad social y política.

En momentos semejantes, llegó a veces a considerar los sueños como un signo mórbido del desequilibrio interior de la humanidad (y el culpable de ese desequilibrio, según él, es el cristianismo, que concedió demasiada importancia a lo espiritual, con menoscabo de la vida física). El sueño vendría a ser el síntoma de ese desorden, que sólo podrá terminar cuando una nueva moral venga a devolver a la carne sus derechos: entonces el hombre dejará de soñar. Las teorías saint-simonianas no son ajenas a estas profecías anticristianas.

En la obra poética de Heine, el sueño cambia de significado según las épocas de su vida interior, tan inestable y tan rica en cambios de dirección. En los *Traumbilder* de 1816, los sueños sirven para evocar los pensamientos del amor, de la muerte y de las obsesiones de toda especie. La atmósfera general es la de la infancia de Heine, atmósfera de terror ante un mundo en que aparecen fantasmas y creaturas amenazantes. El amor y la muerte se asocian sin cesar en esa obra, como en las viejas canciones alemanas, cuyos motivos utiliza Heine, pero para convertirlos en símbolos de sus propias experiencias. Un lirismo enteramente subjetivo quita a esos temas la solemnidad y la cordura universal de la tradición popular. Los mitos ya no representan en el poeta moderno sucesos que tengan en sí mismos su plena significación: una consciencia alerta se apodera de ellos y los trata como signos que expresan fenómenos psicológicos: temor a la muerte, tormento del amor irrealizable, vehemencia destructiva de la desesperación.

Los sueños del *Intermezzo* se despojan de esos elementos míticos y, más que el temor, expresan el sufrimiento del amor herido. Vemos aparecer también aquí el tema —tan frecuente en Eichendorff— del sueño de la naturaleza, pero de una naturaleza que ya no está metamorfoseada por encantamiento alguno. Las flores de loto y los árboles tienen aquí sueños nostálgicos, muy semejantes a los de los humanos.

Un abeto aislado se eleva en una montaña árida del Norte. Dormita; el hielo y la nieve lo envuelven en un manto blanco.
Sueña con una palmera que allá, en el Oriente lejano, languidece solitaria y taciturna en la ladera de un peñasco ardiente.

Ocurre también que el sueño se cargue de ironía y de esa cruel burla contra sí mismo que desde muy temprano pone su nota discordante en el lirismo de Heine y que se acusará en su primera

gran obra en prosa, *El viaje al Harz:* los sueños del viajero hacen estallar el conflicto entre sus estudios jurídicos y su vocación de poeta; echan mano de los objetos vistos durante el día y los reagrupan de manera grotesca; cuando aparece algún espectro, es para demostrar, pedantescamente, que no existe.

Al mismo tiempo, el universo de la vigilia se transforma en un paisaje de sueños, en que los pájaros y las fuentes, el cielo y los árboles acaban por no ser ya sino las imágenes de los estados sentimentales del caminante. El mundo se vuelve sueño, el sueño se vuelve mundo. La herencia romántica es de pronto más sensible en ese mismo libro en que el sarcasmo y la reflexión destruyen la harmonía que anhelaba el romanticismo.

Sin embargo, por una singular desviación, sucede que Heine, en la época en que se entrega apasionadamente a la defensa de sus ideas políticas, ve en el sueño la fuente profunda de donde puede renacer un mundo mejor.

Si un día —¡Dios nos proteja de tal cosa!— la libertad tuviera que desaparecer de la superficie del mundo, un soñador alemán la reencontraría en el fondo de sus sueños.

Luego viene el último período de su vida, en el cual el sueño invade poco a poco su existencia de enfermo. Mientras el sufrimiento martiriza su cuerpo, su espíritu se entrega al sueño nocturno y se refugia en la divagación durante la vigilia; los sueños se convierten para él en símbolo de la poesía, de la libertad del espíritu, de un universo transfigurado donde todo se espiritualiza, el sufrimiento, la vida carnal, las torturas y los deleites físicos. En vísperas de la muerte, este ser desgraciado que no había dejado de correr, agitadamente, del sueño a la realidad, del espíritu a la materia, de la poesía a la acción, encuentra por fin la serenidad. Sin embargo, esa solución forzada, impuesta por el dolor, pertenece a la vida personal de Heine y no a su aventura poética y metafísica. Con él muere el romanticismo, y es significativo que la existencia de este poeta termine con una solución que, sin dar respuesta a ninguna pregunta esencial, sólo posee un valor individual y subjetivo. La obra de Heine ya no tiene la trascendencia ejemplar de las grandes tentativas románticas. Es el grito de sufrimiento, a menudo magnífico, de un hombre atormentado, delicado, minado por una fatalidad interior; es la queja de un gran poeta elegíaco que, hasta hace muy poco tiempo, fué el poeta predilecto en quien se reconocieron varias generaciones de alemanes. Pero también es uña de las primeras lamentaciones que muestran, en la literatura europea, esa mezcla de poesía y de cruel

mistificación.que tantas veces cultivarán los poetas del siglo xx. Cruel para consigo mismo, pero tiernamente preocupado por sí mismo, Heine puso a su queja un sutil acompañamiento de sarcasmo. Es el iniciador del arte de la disonancia, y por eso algunos de sus poemas son de un singular "modernismo". El sueño romántico, negador de una realidad demasiado brutal, es a su vez brutalmente negado por la intervención de una ironía que ya nada tiene que ver con los juegos soberanos del espíritu libre.

Hay que enterrar las viejas y perversas canciones, los pesados y tristes sueños: id a buscarme un gran ataúd.

En él pondré muchas cosas, ya lo veréis; es preciso que el ataúd sea más grande todavía que la enorme barrica de Heidelberg.

BIBLIOGRAFÍA

KLEIST, [*Werke*, ed. E. Schmidt, G. Minde-Pouet y R. Steig, Leipzig, 1904-1905].—*Penthésilée*, trad. francesa de Ayrault (1938).—ROGER AYRAULT, *Heinrich von Kleist* (París, 1934).

PROVINCIAS DE FRANCIA

La vieja Alemania, nuestra madre común...

NERVAL

Uno de los tópicos de la historia tradicional, siempre a caza de influencias y filiaciones, afirma que a través de Madame de Staël el romanticismo francés es directamente tributario de la literatura alemana. Ciertos críticos, afanosos de desacreditar el romanticismo, llegan más lejos, y pretenden que éste representa en Francia una decadencia del genio nacional. Su razonamiento sigue dos rumbos contradictorios, pero igualmente simplistas. Unos deducen el origen germánico de este movimiento por su carácter patológico. Otros, para quienes el espíritu francés, encadenado por siempre a causa de los grandes logros del clasicismo, es sano por definición, proceden a la inversa: el romanticismo es una enfermedad; *es así que* Francia no puede segregar por sí misma ningún virus mórbido, *luego* el romanticismo es importado. ¿Y de qué otra parte podía venir, sino de esa oscura Germania que desparrama por el mundo todos los miasmas corruptores? Un especialista de la cuestión llega a insinuar que, maquiavélicos por costumbre, los alemanes se inocularon de ese mal para poder contaminar a sus vecinos... Todo esto, que podía ser simplemente divertido, ha contribuído por desgracia a que durante mucho tiempo se desconozca la verdadera amplitud del genio francés, del cual se quiere excluir la magnífica floración poética del siglo pasado.

Por fortuna, trabajos de literatura comparada y estudios sobre el "prerromanticismo francés" y sobre las "fuentes ocultas" comunes a ambos países nos permiten hoy prescindir de esos severos veredictos. Ya no es posible ignorar que en los cenáculos de 1830 apenas se conocía el romanticismo alemán, y que las grandes reivindicaciones morales, religiosas y sociales de la nueva escuela encontraron en Francia, desde el siglo XVIII, si no su expresión poética, cuando menos un vasto eco en las correspondencias, en los escritos íntimos y en algunas obras duraderas o efímeras. Así se confirma que el romanticismo francés tuvo ante todo orígenes franceses; como siempre, las "influencias" no hicieron sino faci-

litar y autorizar el brote de gérmenes largamente madurados en el suelo nacional.

Por lo demás, si el romanticismo germánico fué en su profunda esencia tal como lo hemos evocado, ¿no hay que confesar que carece de toda semejanza con la revolución literaria que se anunció en Francia unos treinta años después del maravilloso momento de las tentativas alemanas? En Alemania, ciertos espíritus totalmente imbuídos de ciencia y de filosofía se habían lanzado por un camino en cuyo término esperaban a la vez alcanzar el verdadero conocimiento objetivo y recobrar la harmonía primitiva del hombre con su ambiente; en el centro de su búsqueda estaba el problema del alcance que conviene dar a las revelaciones de la vida inconsciente, a los productos de la imaginación libre y a todos los instantes en que una certidumbre irracional nos da la convicción de estar fuera de los límites de nuestra existencia separada y abiertos a la presencia de la otra realidad a que pertenecemos. Se confería al poeta una misión de orden metafísico y místico: al captar lo real, el poeta esperaba preparar la reintegración final de la humanidad en la unidad original.

Por el contrario, los románticos franceses no parecían ver nada que fuera más allá del puro subjetivismo; era la suya una literatura de confesión lírica que, si pretendía trastornar las leyes tradicionales y las formas consagradas del arte de escribir, era sólo para dar rienda suelta a la expresión de los sentimientos, de los tormentos, de las congojas del poeta mismo. Indudablemente, esas melancolías y esas nostalgias no dejaban de ir acompañadas de inquietud metafísica; pero ninguna afirmación de magia proclamaba aquí que el subjetivismo sentimental fuera el primer movimiento de un proceso cuyo segundo movimiento, sobrepasando hacia el interior el viaje emprendido, podía llegar a ese lugar secreto en que ya no somos "nosotros mismos", pero en el cual conocemos por analogía aquello que de otra manera sigue siendo incognoscible. Y además, si se hablaba mucho de la misión del poeta, se la entendía como una misión educadora, orientada hacia el plano social, benéfica en el sentido de que el "mago" preparaba a los pueblos para un futuro mejor en el desarrollo mismo de la historia terrestre.

Indudablemente, esta oposición es demasiado absoluta; menos conscientes de la metafísica que los inspiraba, los poetas del romanticismo francés tenían en común con sus antecesores alemanes una actitud hacia la obra igualmente alejada de la concepción clásica; ellos también atribuían orígenes misteriosos y fines incalculables a la espontaneidad de la invención y al acto de la crea-

ción poética. Pero donde hay que buscar tentativas análogas a las de Novalis, Arnim y Hoffmann es en una secreta tradición cuyas aguas corrían por debajo del romanticismo triunfante.

Esta tradición del romanticismo interior, cuyos primeros balbuceos se pueden encontrar entre los ocultistas del siglo XVIII, en Saint-Martin y en Restif de la Brentonne, no alcanzará su pleno florecimiento sino en las iluminaciones de Nerval durante su lucha contra la demencia y la muerte, de Hugo en su vejez, inclinado sobre el abismo, de Baudelaire persiguiendo la posesión de la Eternidad, de Rimbaud adolescente invadido por la visión, y, por último, de los surrealistas en busca de un método poético. Fácilmente se descubriría entre ciertos románticos "menores", como Jules Lefèvre-Deumier y Pétrus Borel, en ciertas extrañas confesiones de Benjamin Constant o en las obras filosóficas de Balzac, el eco de experiencias del sueño muy semejantes a las que nos interesan. Es imposible seguir aquí todas las manifestaciones que desde Jean-Jacques hasta el simbolismo y hasta los poetas de hoy nos mostrarían las letras francesas, cada vez más ansiosas de confundir sus ambiciones con las de la filosofía, y sus medios poéticos con los medios propios de otras artes. Al detenernos en algunos maestros de la ensoñación, como Sénancour, Nodier, Guérin o Proust, señalaremos una o dos etapas de la exploración del inconsciente. Luego, de Nerval a Baudelaire, a Hugo, a Rimbaud y a su posteridad, veremos nacer una poesía que, examinada a la luz de nuestras investigaciones precedentes, nos parecerá extrañamente cercana a la que quiso captar y no siempre captó el romanticismo alemán.

XVII

EL SUEÑO COMO REFUGIO

Un sueño es una vida particular que se intercala en una vida terrestre. El recurso de ésta podría también no ser sino una serie de percepciones, otro sueño aislado en la vida perdurable.

SÉNANCOUR

I

La experiencia de Sénancour, en ciertos aspectos, se acerca de tal modo a la de los románticos alemanes, que ha podido suponerse una influencia directa de la obra de éstos sobre el pensamiento del francés. Por debajo de una ideología que fluctuó entre el estoicismo y el epicureísmo, encontramos en Sénancour gran número de temas familiares a Novalis y a sus sucesores: analogía entre el hombre y la naturaleza, percepción de lo invisible a través de los objetos, esperanza de dominar sus propios estados de alma y de servirse de ellos a fin de conquistar un poder nuevo sobre el mundo, mística de los números y búsqueda de la unidad más allá de las apariencias múltiples. Pero cada uno de esos temas guarda en Sénancour el valor que tenía para los ocultistas franceses del siglo XVIII, sin tomar esa inflexión original que le dieron los poetas alemanes. Más que una influencia, conviene ver en esos puntos de contacto la persistencia, a la vez en el autor de *Obermann* y en el de los *Himnos a la noche*, de cierta herencia común que se remonta, en un caso a través de Saint-Martin y en el otro a través de Eckhartshausen, hasta Jakob Boehme.

No obstante, ese patrimonio ocultista adopta en cada personalidad un valor diferente, y por poco que nos esforcemos en seguir la experiencia verdaderamente vivida de aquellos que hablaron ese mismo lenguaje, llegaremos a otras tantas aventuras interiores, únicas, absolutamente irreductibles a las de cualquier otro espíritu. Las afinidades que, sin duda alguna, hacen de todos esos románticos una misma familia, por más que estén aislados unos de otros, penetran a menor profundidad que los acontecimientos espirituales que los diferencian. Para medir bien la originalidad de Sénancour, hay que ir hasta la región de esos éxtasis, a la vez tan semejantes y tan distintos de los éxtasis de un Novalis o de un Jean Paul, que son los instantes supremos de su vida,

cualquiera que sea la etapa de su evolución intelectual que consideremos.

La vivencia primera de un espíritu se reduce a algunos gestos, a algunas actitudes, a ciertos modos de percepción de lo real, que permanecen invariables bajo los diversos lenguajes de que se sirve la inteligencia para traducir y para organizar esos movimientos espontáneos del ser innato. Las nociones que Sénancour toma de la tradición oculta corresponden a la forma que adopta necesariamente en él la interrogación metafísica, y a la orientación impuesta a su espíritu por las relaciones particularísimas que existen desde el principio entre su sensibilidad y el universo exterior. Le es tan natural establecer una relación de semejanza entre el mundo creado y nuestra estructura humana, que ya en su novela *Aldomen* se plantea de paso esta cuestión:

> La naturaleza, que no es sino orden y harmonía, ¿no habrá establecido relaciones entre las formas o las combinaciones materiales de los cuerpos inanimados y las nociones metafísicas de los destinos del hombre?

Ya se ve cuál es el matiz que da espontáneamente a esa hipótesis de la *analogía* entre el microcosmo y el macrocosmo. Se preocupa por nuestro *destino*, por el porvenir del hombre sobre la tierra; busca signos que no sólo prueben una identidad original entre la naturaleza y nuestro espíritu, sino que anuncien también las épocas futuras en que las relaciones entre el hombre y el mundo podrán ser más perfectas de lo que son. En *Obermann*, esta preocupación reaparece bajo una forma menos teórica, más vivida.

> La naturaleza sentida no existe sino en las relaciones humanas, y la elocuencia de las cosas no es otra cosa que la elocuencia del hombre. La tierra fecunda los cielos inmensos; *las aguas pasajeras no son más que una expresión de las relaciones que nuestros corazones producen y contienen.*

Por último, en la época en que una iniciación más completa en el ocultismo precisa sus intuiciones, Sénancour las inscribe en el sistema que, admitiendo una caída, causa de nuestra separación y de nuestra imperfección actuales, encuentra reconfortante el pensamiento de un porvenir en que el hombre habrá de reconquistar los poderes perdidos. La vaga religiosidad de años anteriores queda sustituída entonces por una espera verdaderamente religiosa de ese logro final. Una nota, encontrada al margen de las *Meditaciones*, pone expresamente en relación esta esperanza con una extensión de los poderes eficaces adjudicados al verbo poético:

¿No podrán otorgarse medios que ahora nos están vedados, órganos nuevos?... Sin entregarnos a ideas quiméricas, pongamos nuestra esperanza en los recursos del arte sublime. Las bases de lo posible están quizá muy remotas para quien ha recibido un don en cierto modo ilimitado, el don de la palabra. Si ya nos abre el mundo, ¿por qué habríamos de ser luego rechazados? Si invocamos tiempos mejores, si aceptamos realmente nuestro destino, éste se cumplirá. Pero, a fin de que no se nos juzgue indignos, velemos cada día y apoyémonos fielmente sobre el amigo exento de nuestras miserias, personaje supuesto por nuestra consciencia para hacerse escuchar más felizmente.

Pero Sénancour no llega por un proceso intelectual a esta solución dada a la angustiosa cuestión de los destinos de la criatura y de la especie humana. Ninguna influencia libresca explica ya esta experiencia del éxtasis que, en ciertos momentos privilegiados, le hace colocar la sede de las certidumbres en una región del alma que es la de la afectividad y de las adhesiones inconscientes. *Obermann* está organizado íntegramente en torno a esos instantes: liberada de la realidad sensible, el alma ya sólo escucha sus revelaciones interiores; o, por una especie de "participación mística", percibe a través de las cosas su esencia última. Monólogo del alma por fin libre y diálogo feliz del alma con un universo repentinamente dotado de transparencia, crean la misma euforia, la misma cristalización de un mundo que se ha vuelto harmonioso gracias a una sensación de realidad particular. En esos instantes es cuando Obermann observa, en las cosas exteriores, "analogías que nos dan el sentimiento de un orden universal".

Lo esencial en esta descripción que Sénancour hace de sus éxtasis es que siempre los refiere a una *sensación* y que procura provocarla, bien desplegándose hacia el infinito, dispersándose, abriéndose a la multiplicidad de las cosas, o bien fijando toda su atención en un objeto particular, bruscamente aislado en el conjunto de la naturaleza. Una intensa felicidad es la meta de esa ascesis particular o, para hablar como Rimbaud, de ese "inmenso y razonado trastorno".

Entregados a todo cuanto se agita y se sucede en torno nuestro, afectados por el pájaro que pasa, la piedra que cae, el viento que muge, la nube que avanza; accidentalmente modificados en esta esfera siempre móvil, *somos lo que nos hacen ser la calma, la sombra, el ruido de un insecto, el olor que emana de una hierba,* todo ese universo que vegeta o se mineraliza a nuestros pies; cambiamos según sus formas instantáneas, somos movidos por su movimiento, vivimos con su vida.

Hacerse uno mismo lo que quiere el ambiente, confundirse con él y dejarse modelar de instante en instante, ese éxtasis completa-

mente pasivo tiende a una especie de aniquilamiento de la realidad exterior por ella misma. El estado de felicidad a que aspira el soñador en esos momentos es el de una existencia apartada de las sensaciones por la acumulación misma de las sensaciones. La realidad visible, cuando uno se mezcla y se identifica con ella, acaba por transfigurarse; en vez de la percepción trivial que la considera como un objeto exterior al yo, se llega a esa otra aprehensión que ya no distingue entre el sentimiento interno y las cosas percibidas fuera del yo.

Un don de segunda mirada nace de la embriaguez, y de pronto todo el universo visible ya no es más que el signo de un mundo invisible. Arrobada en éxtasis, el alma cambia de lugar las fronteras de la verdad y llega a considerar su sueño interior como algo menos ilusorio que el acontecer externo.

También la vida positiva es como un sueño; no constituye una unidad, no tiene continuación, no tiene una meta. Consta de partes concretas y fijas; tiene otras que no son sino azar y discordancia, que pasan como sombras, y en las cuales nunca se encuentra lo que uno ha visto.

Pero he aquí el movimiento inverso: cuando "todo pasa ante nosotros como las figuras de un sueño odioso o ridículo", bastará un junquillo florecido, "un olor, un sonido, un rayo de luz" para que al punto los cuerpos, dejando de existir por sí mismos, inertes e impenetrables, se conviertan en "los materiales que una idea eterna dispone *como las figuras de una cosa invisible*". Recuperan su verdadero papel, el de signos a través de los cuales el alma logra captar al fin "la vida permanente" bajo su forma "eterna, inmóvil".

Así, pues, el éxtasis puede resultar de dos movimientos aparentemente contrarios, en realidad semejantes: el alma alcanza la sensación del eterno presente, ya sea por la difusión en el flujo infinito de las apariencias, ya por la brusca concentración de todas sus potencias de atención en un objeto preciso. Se produce entonces la misma identificación: el ser se despersonaliza y desorienta por esa causa el dato sensible, para entrar en comunión con la gran unidad harmoniosa que abarca esas dos vertientes de nuestro conocimiento que llamamos material y espiritual.

En Sénancour, a esos estados siguen siempre recaídas desesperadas, y no dejan tras ellos ninguna certidumbre duradera, ninguna voluntad siquiera, de conservar sus revelaciones y de convertirlas en medios de una metamorfosis permanente de la existencia. La decepción que lo espera a su regreso al mundo real, tras la exaltación favorecida por un paisaje alpino, es terrible.

Bajé de nuevo a la tierra; ahí, *se desvaneció esa fe ciega en la existencia absoluta de los seres*, esa quimera de relaciones regulares, de perfecciones, de goces positivos... Mutaciones sin término, acción sin objeto, impenetrabilidad universal: he ahí lo que nos es conocido de este mundo en que reinamos.

Ya no es alegría sino tristeza lo que lo invade al experimentar que la vida es sueño, o que "una misma mezcla compone los sueños de la noche y los sentimientos del día". Se queja amargamente de su destino, que lo ha condenado "a no tener más que el sueño de su existencia". No hay en él nada que corresponda a ese propósito deliberado de magia que caracteriza al romanticismo alemán y a la poesía posbaudeleriana.

Y, sin embargo, Sénancour llevaba esa magia en sí mismo, y fué el primer escritor francés que evocó tan sutilmente, por el arte de la palabra, esa mezcla de sensaciones que produce su metamorfosis en símbolos. Sin duda Rousseau y Chateaubriand señalaban el rumbo de ese paisaje interior en el cual se convierte inmediatamente, bajo la pluma de Sénancour, la belleza del mundo que describe; pero, encadenados todavía por la elocuencia, ni Rousseau ni Chateaubriand habían llegado a esas extraordinarias correspondencias de todos los sentidos que hacen que las páginas poéticas de Sénancour anuncien, más allá del romanticismo francés, las épocas futuras de la poesía. Su prosa evoca colores, sonidos y perfumes que "se responden" de tal modo, que casi no nos sentimos ya en el mundo de la percepción trivial. Y él mismo indicó más de una vez esa comunicación que se establece entonces entre las cosas evocadas y un estado totalmente interior, a tal punto que ha podido decirse de él que "amaba los sonidos por el silencio en que confinan".

¿Cómo encontraré en las cosas (exclama un día) esos movimientos que ya no están en mi corazón, esa elocuencia de las pasiones que no tengo, y *esos sonidos silenciosos*, símbolo de un mundo ya abandonado?

Las divagaciones de Sénancour ante la naturaleza se pueden comparar con las de Jean-Jacques en la isla de Saint-Pierre; la misma renuncia a la consciencia clara, la misma confusión de las imágenes del exterior con las impresiones puramente psíquicas, hasta el instante que ya no quede sino un eterno presente, un sentimiento de la existencia al fin liberada de la fragmentación entre pasado y futuro que acompaña a todos nuestros estados "normales". Escapar del *tiempo*, de ese desparramamiento del yo en instantes cuya unidad es imposible captar; sustraerse, en una palabra, a la vida que sigue su curso indefinidamente, conocer en un

segundo la propia identidad súbitamente concentrada y dotada de una especie de eternidad: tal es la aspiración de esos románticos de la primera hora.

El ruido de las olas y la agitación del agua, *al fijar mis sentidos* y al expulsar de mi alma toda otra agitación, la sumergían en una ensoñación deliciosa, en la cual solía sorprenderme la noche sin que me diera cuenta. El flujo y reflujo de esa agua, su ruido continuo, pero intensificado en intervalos, golpeándome sin tregua los oídos y los ojos, *suplía los movimientos internos que la ensoñación extinguía en mí*, y bastaban para hacerme sentir con placer mi existencia, sin preocuparme de pensar.

Así, la ensoñación de Jean-Jacques comienza por una estrecha identificación con las sensaciones externas, "sin ningún concurso activo del alma". Todos los poderes intelectuales —los de la voluntad y hasta los de la afectividad apasionada— se acallan en una especie de pasividad bienhechora. Pero al "fijarse" así en el movimiento exterior de las aguas, la atención se concentra y desata ese éxtasis en que el alma se conoce tan sólo a sí misma, sustraída a la duración y reintegrada en su esencia.

Si existe un estado en que el alma encuentre un asiento lo bastante sólido para descansar totalmente en él, sin necesidad de recordar el pasado ni de invadir el futuro, un estado en que el tiempo no sea nada para ella, *en que el presente dure siempre*, pero sin marcar su duración y sin huella alguna de sucesión, sin otro sentimiento... que el de nuestra existencia, y que este sentimiento sea el único capaz de llenarla íntegramente, entonces, mientras dure ese estado, quien en él se encuentre puede considerarse dichoso... con una dicha suficiente, perfecta y plena, que no deja en el alma ningún vacío que ésta sienta la necesidad de colmar...

¿De qué goza el hombre en semejante situación? De nada exterior a él, *de nada más que de sí mismo y de su propia existencia;* mientras dure ese estado, el hombre se basta a sí mismo, como Dios...

Encontrándome por fin *devuelto gradualmente a mí mismo* y a lo que me rodeaba, no podía señalar el punto de separación entre las ficciones y las realidades...

Arrancada de las cosas con las cuales se ha identificado hasta el punto de aniquilarlas, el alma ya sólo se conoce a *sí misma*. Pero —y aquí, para el análisis tan maravillosamente exacto de Rousseau, no tenemos los términos necesarios—, al salir del éxtasis, el soñador solitario es "devuelto a *sí mismo*". El paso de uno a otro de esos dos "sí mismo" designa lo esencial de la experiencia: uno, que es abandonado, primero por la sensación y luego por el sentimiento de ser, y al cual vuelve el espíritu cuando ha salido de ese dichoso estado, es ese yo consciente que se opone a las cosas, se distingue nítidamente de ellas y las conoce como

exteriores a él; es el yo del individuo prisionero del tiempo, condenado a vivir en la duración, en la fugacidad de instantes sin unidad. Y el otro "sí mismo", el que se alcanza en la cumbre del éxtasis, el del eterno presente, es ese yo más profundo que el yo, esa región en la cual el ser, no conociendo ya otra cosa que su "existencia", deja de enfrentarse a los objetos: los ha absorbido de tal modo en su consciencia irracional, que ya no reconoce diferencia alguna entre un mundo interior y un mundo exterior. La absoluta consciencia del "sí mismo" se confunde aquí con lo que llamamos el inconsciente, con la profundidad que tocamos cuando, evadiéndonos de la esfera del tiempo y del conocimiento racional, nos entregamos a nuestros poderes oscuros.

Jean-Jacques, el "maestro de las almas sensibles", inició en la divagación meditativa a toda una generación, a la cual pertenecía Sénancour. Si éste se orientó más deliberadamenete hacia el dominio de la universal analogía, fué Rousseau el primero que hizo la experiencia de esos estados en que uno se abandona a los estratos menos iluminados del ser interior. Aun prescindiendo de los grandes momentos de la isla de Saint-Pierre, una continua ensoñación diurna corría paralela a su vida consciente. Cuanto más se alejaba de la sociedad humana, más tendía a "crearse otra en su imaginación", a poblarla de seres encantadores y a refugiarse en ella, pues podía "encontrarla siempre segura y tal como la necesitaba". Ensoñación orientada hacia un paraíso perdido, hacia una añorada inocencia; divagar hecho de euforia física y elevado hasta la impresión de una presencia espiritual: "¡Oh gran Ser, oh gran Ser!" Rousseau describe esos estados como "cierto lanzamiento del corazón hacia otra índole de deleite", y declara que la tristeza que a veces los acompaña es una sensación placentera.

Hay que tener en cuenta que en él todo se orienta en torno a un inmenso deseo de *felicidad*. "Aspiro al momento en que ya no tenga necesidad de nadie más que de mí mismo para ser dichoso." Pero también: "Nunca medito, nunca sueño más deliciosamente que cuando me olvido a mí mismo." Siempre reaparece ese doble anhelo: satisfacer la sed del sentimiento y traspasar los límites del sentimiento sumergiéndose hasta sus fondos secretos. Rousseau inaugura así esa confianza en las revelaciones de los movimientos oscuros y no sujetos a gobierno, que se encontrará, después de él, en todo el romanticismo y en la poesía moderna.

La experiencia de Rousseau y de Sénancour presenta algunas afinidades con esa inmersión en el yo mediante la cual los románticos alemanes se esfuerzan por llegar hasta la Unidad; pero hay

una diferencia: los prerrománticos franceses se abandonan *pasivamente* al éxtasis sin preocuparse del mañana, mientras que los magos alemanes *tratan* de prolongar su permanencia en el paraíso vislumbrado, y buscan las operaciones, los ritos y las fórmulas verbales que les aseguren su posesión. Tendrá que pasar mucho tiempo para que ese mismo anhelo de magia inspire en Francia a los poetas. Pero Rousseau y sus discípulos, buscando en el abandono a las fuerzas del inconsciente el medio de superar la angustia de la creatura presa del tiempo, abren el camino de esa lenta evolución que permitirá la floración de los sueños. Y, sin haber formulado el deseo deliberadamente, Sénancour llega de modo espontáneo a esa magia de las "correspondencias" que más tarde cultivará el simbolismo.

II

> *Parece como si el espíritu, ofuscado por las tinieblas de la vida exterior, nunca se liberara de ellas con tanta facilidad como cuando está bajo el dulce imperio de esa muerte intermitente, en la cual le es lícito* descansar en su propia esencia *y al abrigo de todas las influencias de la personalidad convencional que la sociedad nos ha hecho.*
>
> CHARLES NODIER

Charles Nodier sentía cariño por *Obermann* y por su autor; no sería difícil señalar ciertos matices de la melancolía solitaria o del sentimiento de la naturaleza que debían de serles comunes. Y, sin embargo, su sentido de la vida y de los sueños era muy diferente. En Nodier no encontramos esa forma de tormento romántico en la cual, para huir de un mundo de tristeza y de incertidumbre, se recurre al éxtasis pasivo. La vida inconsciente, que Nodier no tuvo necesidad de descubrir y cuyas imágenes siempre le parecieron más verdaderas que la "verdad" trivial, nunca fué para él el refugio donde el hombre escapa del tiempo para percibir la eternidad. El problema que lo preocupa no es menos urgente, pero está modificado por una organización psicológica tan rara, tan poco semejante a la del común de los mortales, que a menudo es difícil captar su verdadera naturaleza.

Se ha comparado a Nodier con Tieck, ya para hacerle el mismo reproche de inestabilidad y de tendencia a la mentira, ya, por el contrario, porque en el uno y en el otro se reconocía a precursores admirablemente perspicaces de la psicología actual. Evidentemente, hay entre ellos afinidades reales: ciertas confesiones

de Nodier sobre sí mismo —"Me he conservado niño por desdén de ser hombre", o bien: "No me parezco a mí mismo durante diez minutos consecutivos"— tienen su correspondencia casi literal en Tieck. Naturalezas igualmente complejas, espíritus igualmente afinados por una curiosidad intelectual infatigable, el romántico alemán y el cuentista francés acudieron a lo maravilloso y a lo mágico para llegar a la única expresión de sí mismos que pudiera satisfacerles. Pero aquí terminan las semejanzas. Si Tieck, al envejecer, trató de adaptarse a la realidad y renunció a la magia del cuento, Nodier, por el contrario, no logró crear para sus propias necesidades vitales el fantástico universo de *El hada de las migajas* sino con los años, y mediante un doloroso aprendizaje. El equilibrio relativo que Tieck alcanzó le estuvo negado, pero encontró otra solución más fecunda: aquello que no podía expresarse de otra manera —las amenazas y las dulzuras de la vida profunda, de la reminiscencia de los sentimientos secretos o prohibidos— se convirtió, en su obra, en la fuente de la poesía.

El drama de Nodier no se sitúa completamente en el plano de esta aspiración prerromántica que arrastraba a Jean-Jacques y a Sénancour hacia la divagación. Su primer sentimiento es bastante distinto, y más moderno: experimenta dolorosamente el conflicto que en su propio espíritu —en el de todo hombre— opone entre sí al yo social y al yo profundo, pero sin nada de esa inocencia que Jean-Jacques atribuía a la naturaleza presocial. Todo lo contrario: si Nodier desprecia la máscara que el individuo acepta para aparecer ante la sociedad, no está menos invadido de temor y congoja frente a las extrañas vegetaciones del alma oculta. Durante toda su vida sufrió un doble tormento: no poder poner sus actos de acuerdo con lo que conocía o adivinaba de su vida inconfesada, y verse obligado a mostrar un rostro sin sinceridad. Pero conoció también la otra tortura, más cruel, que le obligaba a traicionar, a confesar sin disfraz posible ciertos aspectos perturbadores de su existencia más desconocida: aspectos contradictorios, por cierto, porque unas veces se adhería a ellos una oscura sensación de culpabilidad, y otras no eran sino las más altas tendencias morales, religiosas o poéticas.

Durante mucho tiempo se negó a la vez a enfrentarse a ese mundo raro, enclavado en sí mismo, e imponerle silencio para lograr tener una máscara de personaje bien adaptado a la vida trivial. Mediante toda clase de subterfugios iba difiriendo de un día a otro la solución; mil pretextos exteriores, mil necesidades, de ningún modo imaginarias, se hacían cómplices de esta pereza. Fueron los años de tareas y de diversiones en que escribió tantas obras

hechas para entretener, para instruir, para halagar curiosidades bastante vanas. Historias de bandidos, libros de erudición, poemas según el gusto de la época: ¡otras tantas mentiras!

Una crisis gravísima lo forzó a enfrentarse por fin a las amenazas interiores y a encontrarles una respuesta que sería la obra misteriosa y aparentemente ligera gracias a la cual merece todavía nuestra atención. Ya no se puede dudar ahora de que esa crisis no fué provocada por la extraña cristalización amorosa que, realizada secretamente en una región muy oscura pero muy eficaz de él mismo, había fijado todos los poderes afectivos de Nodier sobre su hija Marie. Es tan absurdo querer ignorar esas cosas como ver en ellas una "explicación" de la obra que de ahí va a nacer. Son reveladoras —sin duda lo fueron para el propio Nodier— de todo el misterio de su naturaleza. Su estatura de poeta y el profundo encanto de su creación literaria nada deben a esos acontecimientos; hasta se puede afirmar que los mitos que sirvieron a Nodier para exorcizar a esos demonios no tienen alcance universal ni acción hechizadora sino justamente en la medida en que son irreductibles a una simple expresión de la aventura "real". Lo que importa es la obra y su poder de hechizo. Los cuentos de Nodier nos transportan a un universo en cuya realidad creen los espíritus capaces de semejantes viajes; en ellos experimentan ese placer particular que sólo pueden dar las obras tras las cuales se adivina, inexpresable y presente, una perspectiva inmensa.

De cualquier modo, el conocimiento de ese drama no es inútil; atrae nuestra atención hacia esas profundidades del alma en que Nodier, para salvar el equilibrio de su vida, se vió obligado a ir a buscar las imágenes de su mito, "feliz de traer de esos campos desconocidos algunas flores raras que nunca han perfumado la tierra".

Siempre había tenido el sentimiento de una doble existencia; pero si tomaba el partido de la imaginación y del sueño contra la razón, su obra demostró, durante mucho tiempo, que no tenía con el mundo interior una relación lo bastante íntima para sacar de ahí, a manos llenas, las imágenes. Éstas seguían su vida en la sombra, anudaban esas complicaciones que, vagamente presentidas, incitaban a Nodier a protegerse de ellas por la ignorancia. Pero sobrevino el momento en que le fué imposible no darse cuenta de los estragos que se habían hecho en él; las inclinaciones sensuales que, por su temor a vivir y su amor a la divagación, Nodier no había satisfecho, estaban ahora estrechamente ligadas a un afecto natural y lo impregnaban de culpabilidad. Este descubrimiento, sin ser del todo consciente, aterrorizó a Nodier;

demasiado amante de la pureza y demasiado delicado para abandonarse a la tentación incestuosa, se halló frente a frente con el conflicto entre la vida de profundidad y la vida gobernable, que siempre había existido en él. Fué preciso que ese ser débil, más inclinado a la evasión que al acto heroico, buscara el medio de salvar la harmonía amenazada. No estaba hecho para las soluciones que apelan a la voluntad y a la meditación lúcida; su existencia tenía demasiadas raíces en la oscura gleba de las imágenes y de los sentimientos no formulados para que pudiera imponerse una conversión de este orden. Así, pues, su drama personal lo condujo a conocer las imágenes del inconsciente, a captarlas y a romper su maleficio, haciéndolas entrar en un mundo mágico, donde un hechizo las metamorfoseó; fué preciso que en algunos cuentos, y sobre todo en *El hada de las migajas*, tomara las temibles imágenes de esas últimas profundidades —más difícilmente accesibles a la consciencia que las mismas tinieblas del yo secreto, dominio de su peligrosa eficacia—, de esas profundidades donde las imágenes se revisten de las virtudes poéticas, mágicas y bienhechoras del mito.

Desde ese momento, estaba salvado; pues tal es el camino de la salvación para el poeta acosado por las imágenes; si consigue verlas y hacerlas ver (y esos dos actos se confunden) en su realidad eterna, conjura la maldición. Al hacer de su drama individual un símbolo del drama de toda la consciencia humana, al transponer su angustiosa mitología personal al plano del mito comunicable, crea una obra que, *para él*, fué el instrumento de la reconciliación interior, pero que *en sí misma* es independiente de sus orígenes ocasionales.

Lo que Nodier espera de la obra no es exactamente la evasión hacia el sueño: le pide, eso sí, "que alargue los linderos de la vida positiva" y salte por encima de ellos. De la obra obtiene un estado de harmonía con el mundo del sueño, pero que es válido también para la vida real. Las imágenes dejan de amenazar el comportamiento del ser en vigilia. Es lo que percibimos en los cuentos de Nodier; en ellos, la harmonía triunfa de los sordos bramidos, todavía perceptibles, pero siempre dominados, que lanzan los volcanes de los instintos criminales o de las angustias.

Decía Nodier en una ocasión que sus prefacios y sus novelas constituían en conjunto "una especie de novela de su vida"; a ellos hubiera podido añadir muchos de sus ensayos teóricos, que nunca son otra cosa que confesiones de su aventura personal. En estos ensayos no encontramos un pensamiento lógico, pero en cada fra-

se se traiciona un espíritu empeñado en resolver una cuestión a la cual se aferra con todas sus eperanzas. Es lo que vemos en el opúsculo *Sobre algunos fenómenos del sueño* (escrito en 1832), cuyo título pseudocientífico no puede inducirnos a error. Un prefacio del mismo año nos lo dice: "Un accidente bastante vulgar de organización" había puesto a Nodier, durante toda su vida, en poder de "esas fantasías" del sueño, cien veces más lúcidas para él que sus amores, sus intereses y sus ambiciones. Y, tomando seguramente de Hoffmann expresiones que a su vez éste había encontrado en Schubert, añade:

> Lo que me sorprende es que el poeta despierto haya aprovechado tan pocas veces en sus obras las fantasías del *poeta dormido*, o por lo menos que tan pocas veces haya confesado sus préstamos, pues la realidad de este origen en las concepciones más audaces del genio es algo que no puede ponerse en duda.

El sueño nocturno es la fuente en que se alimenta la poesía, y al mismo tiempo la fuente de lo maravilloso y de los mitos: la pesadilla, hecha a la vez de encantamientos y de terrores, "siembra soles en el cielo; construye, para acercarlas a él, ciudades más altas que la Jerusalén celestial; levanta, para llegar hasta él, avenidas resplandecientes, de escalones de fuego...; he ahí todo el mitismo de una religión". La Biblia misma conoce las enseñanzas del sueño.

A causa del "estado de racionalismo estrecho y positivo" a que estamos reducidos, "la percepción, apagada por el despertar, no puede prolongarse ni propagarse" en el mundo diurno; pero no siempre ocurrió así: esa comunicación existía en los orígenes. Del conocimiento de los dos mundos en sí mismo pudo sacar el hombre primitivo su fe en la existencia del alma y en nuestras relaciones con espacios diferentes del nuestro. Para Nodier, la analogía entre la invención de los mitos y la experiencia del sueño no es una observación abstracta; las realidades imaginarias eran tan concretas para él, que muchas veces defendió esta paradoja: *Sólo lo falso es verdadero.* El sueño es una puerta abierta sobre esa realidad: "El mapa del universo imaginable sólo se traza en sueños. El universo sensible es infinitamente pequeño."

> La impresión de esta vida del hombre que el dormir usurpa sobre su vida positiva, como para revelarle otra existencia y otras facultades, es esencialmente susceptible de prolongarse sobre ella y de propagarse en las otras; y como *la vida del dormir es mucho más solemne que la otra*, su influencia es la que debió predominar primero sobre todas las organizaciones de cierto orden, y la que debió... iniciar a los pueblos en las únicas ideas que los han hecho imponentes ante la historia.

Fuente de los más magníficos pensamientos humanos, el sueño lo es también de las imágenes lúgubres, de las visiones de aquelarre, de los ídolos repugnantes y de toda la brujería. "Habéis visto cómo los fenómenos del dormir os abren el cielo; ahora os abren el infierno." El soñador se siente poseído de instintos sanguinarios y se hace semejante a una hiena hambrienta. "No digáis que el hombre-lobo no existe. La licantropía es uno de los fenómenos del dormir."

Dejando aquí bruscamente el análisis del nacimiento de los mitos, Nodier se vuelve por un instante hacia los psiquiatras y, anticipándose a sus émulos actuales, los invita a examinar los sueños.

Me parece que esta teoría, profundizada por un filósofo, no sería inútil para el tratamiento y la curación de la mayor parte de las monomanías, que probablemente no son sino la percepción prolongada de una sensación adquirida en esa vida fantástica que constituye la mitad de la nuestra: la vida del hombre dormido.

Recomienda a los médicos dos hechos esenciales en los cuales no han reparado suficientemente: "la percepción de un acto extraordinario, que no es familiar a nuestra naturaleza, se convierte fácilmente en sueños" (y he aquí una forma de la represión y del trabajo realizado por los sueños para disfrazar los contenidos de la consciencia que nos ofuscan). Por otra parte, "la percepción de un sueño que se repite con frecuencia se convierte fácilmente en actos, sobre todo cuando obra sobre un ser débil e irritable" (y aquí se definen claramente ciertas neurosis causadas por obsesiones y que llegan hasta el crimen).

Con ser tan agudas, estas observaciones de Nodier no son sin embargo lo más importante que tenía que decir —y él lo sabía igual que nosotros— acerca de la vida de los sueños. En unas pocas líneas llenas de solemnidad, al principio de su ensayo, dejó entrever todo el valor metafísico que les concedía, que no podía menos de concederles: tal es, en efecto, el problema central de su ser, y cada palabra de estas frases responde a una de esas interrogaciones que no pueden recibir de quien las formula más que una posible solución, puesto que ponen en juego sus razones de vivir.

Podrá parecer extraordinario, pero es evidente que *el dormir es no sólo el estado más poderoso, sino también el más lúcido del pensamiento*, si no en las ilusiones pasajeras con que lo envuelve, por lo menos en las percepciones que de él dimanan, y que hace surgir a su placer de la confusa trama de los sueños.

Las sutiles reservas puestas por el final de esta frase corrigen inmediatamente la paradoja del principio. No se puede reconocer el extraordinario valor del sueño sino cuando se distingue bien de sus imágenes momentáneas, tal vez ilusorias, a menudo sin valor, el hecho mismo de soñar; lo que tiene una significación infinita no es tal o cual figura aparecida en sueños, sino la inmensa libertad otorgada de pronto al espíritu, el cual, traspasando los límites de su universo habitual, se hace conocedor de la existencia de otros espacios. Liberado de su servidumbre temporal, descubre lo que es eterno; pero la idea se profundiza todavía más:

Parece como si el espíritu, ofuscado por las tinieblas de la vida exterior, nunca se liberara de ellas con tanta facilidad como cuando está bajo el dulce imperio de esa muerte intermitente, en la cual le es lícito *descansar en su propia esencia* y al abrigo de todas las influencias de la personalidad convencional que la sociedad nos ha hecho.

En comunión con espacios diferentes de los de esta tierra, el espíritu que sueña es puesto también en comunicación con aquello de él mismo que es eterno. Se despoja de la imperfección inherente a la vida terrestre y social, para llegar a esa "esencia" con la cual habrá de confundirse al salir de la tierra. Esto es lo que permite llamar al sueño una "muerte intermitente", y lo que explica también que a la oscuridad de la vida en vigilia se oponga aquí, en una frase sutil, el estado del mundo nocturno:

La primera percepción que aparece a través del inexplicable vacío de los sueños es límpida como el primer rayo del sol que disipa una nube, y la inteligencia, suspendida por un momento entre los dos estados en que se divide nuestra vida, se ilumina rápidamente como el relámpago que corre, deslumbrante, de las tempestades del cielo a las tempestades de la tierra. Allí es donde brota la concepción inmortal del artista y del poeta.

Sin embargo, Nodier no deduce de esto que debamos abandonarnos totalmente al flujo del sueño. Colocado entre los dos principios de nuestra vida, se niega a llegar a una decisión: como el hombre "no puede escaparse, por una tangente desconocida, de la obligación de aceptar y de satisfacer las condiciones de su doble naturaleza", Nodier anhela un estado que participe de la una y de la otra, un estado "más o menos tal como el cristianismo nos lo había dado".

No hay una sola obra importante de Nodier en que los sueños nocturnos no desempeñen su papel. Desde *La visión* (1806), pasando por *Los siete castillos del rey de Bohemia, El sueño de*

oro y *Elena Gillet*, hasta *Inés de las Sierras* (1837), los sueños amorosos renuevan sus imágenes de "voluptuosidad inexplicable", que el soñador "no se atreve a referir". En *Lidia* y en la admirable *Novena de la Candelaria*, últimas obras fantásticas de Nodier, los sueños se complican con elementos religiosos, mezclados en la primera de esas novelas con sensaciones de caricias amorosas, y en la segunda con creencias populares: correspondencia entre los sueños de dos personajes que se conocen y aman sólo por haberse visto en sueños, valor profético de estas visiones nocturnas.

Pero las dos obras maestras de Nodier toman de la vida onírica elementos más sutiles. En *Trilby*, el paso de la vida en vigilia al sueño es tan delicado, que apenas se sabe si los deseos de Jeannie y las ternuras del silfo pertenecen a uno o al otro mundo. La misma incertidumbre flota sobre la culpabilidad de la joven batelera escocesa; al descubrir de pronto que sus sueños son criminales, se niega a escuchar las solemnes advertencias que escucha en su propio sentimiento y en los sermones del viejo ermitaño. Este cuento tan adorablemente ligero, con la extraordinaria música de sus paisajes irreales y de sus otoños de países maravillosos, esconde bajo todos sus encantos el drama aún sin solución de Nodier. La impresión de la culpa, el deseo de justificarla y también la necesidad de no decidir entre la apología del sueño y la de la moral lúcida, acompañan sordamente a las graciosas evocaciones del sueño.

El hada de las migajas, publicada diez años después, responde mejor aún a las necesidades de esa "fantástica seriedad" que, para Nodier, consistía en menospreciar "la verdad" y en respetar "lo verosímil y lo posible". La primera ley de un buen cuento, añadía, es hacerse creer; y para lograrlo es preciso que uno mismo crea. En ninguna parte mejor que en *El hada de las migajas* observó Nodier esta regla. Creía en las fantasías que inventaba, porque las inventaba para su propio uso, para realizar ese ahondamiento de sus sufrimientos personales que iba a conferirles el valor saludable y la belleza poética del mito.

Se han podido analizar muy de cerca los orígenes de este cuento en la vida real. Pero, además de su significado psicológico, *El hada de las migajas* ejerce un hechizo que consiste justamente en que el contenido de la obra trasciende las vivencias personales y las transporta hasta esas profundidades cuyas manifestaciones auténticas, tan raras, nos comunican una emoción singular. Los símbolos de esta fantasía están cargados de una mezcla de terror frente a la vida erótica y de deseo de alcanzar algún

día una forma perfecta, inmaterial en cierto sentido del amor. El fruto prohibido reaparece aquí bajo diversas apariencias sucesivas, y el deseo de una especie de casta sensualidad se oculta bajo múltiples máscaras. Los deseos criminales toman el aspecto del pueblo de los perros, y la culpabilidad de Michel, que no ha matado sino en sueños al bailío de cabeza canina, lo conduce a dos dedos del cadalso. El sueño y la vigilia se suceden y se prolongan uno en el otro. En sueños, Michel pesca en la arena "una multitud de princesas, deslumbrantes de encantos y de atavíos", que se ponen a danzar a su alrededor cantando en una lengua desconocida, tan harmoniosa que él cree escucharla con un sentido que no es el oído. Ese sueño puede explicarse psicológicamente: transpone, quitándole su elemento penoso, la escena de la vigilia en que Michel, al salvar a una creatura hundida en un arenal, reconoce de pronto al Hada de las Migajas, con los dos dientes inmensos que afean su rostro. Pero esa pesca de la vigilia ya tiene por sí los caracteres del sueño, como todo lo que se refiere al Hada.

El hada de las migajas es un sueño y un mito a la vez, precisamente porque todos los detalles aluden, en forma simbólica y sin necesidad de explicarlas, a esas angustias originales de la creatura que le hacen amar y temer a un mismo tiempo las alegrías de la vida y la evasión fuera de la vida. Cuando la encantadora vieja le da un medallón, diciéndole que es el retrato de cuando ella era joven, el héroe se sumerge en la contemplación de la efigie, y el placer que con ello experimenta, el más maravilloso de todos, es sentir cómo su vida *se transforma en algo que ya no era yo, y que me era más caro que mi propio yo.* Tal era el anhelo de Nodier y de sus creaturas. Porque tener consciencia de sí mismo es vivir en el mundo donde reinan la culpa y el castigo, donde hay barreras precisas e hirientes que detienen la expansión de la imaginación; no basta pensar en unos tesoros para poseerlos, y en este cuento encontramos seres que se burlan de las preciosas riquezas que alguien creía tener.

Así el sueño se desdobla, como la propia Hada: Michel, cuando vive con el Hada en casto matrimonio, pasa el día al lado de ella; pero cada noche, en sus sueños, Belkiss, el Hada rejuvenecida del medallón, viene a él y le prodiga sus caricias. La casita se transforma en una palacio suntuoso y la joven amante que se precipita en brazos de Michel acalla sus escrúpulos afirmando que es ella el Hada de las Migajas.

¡El Hada de las Migajas! (repite el joven estremeciéndose con un extraño escalofrío). Belkiss es incapaz de engañarme, y sin embargo siento

que tú eres casi tan alta como yo. —¡Oh! Eso no debe extrañarte (dice ella): *es que yo me despliego.* —Esa cabellera de largos bucles que flota sobre tus hombros, Belkiss, no la tiene el Hada de las Migajas. —¡Oh! Eso no debe extrañarte: es que no se la muestro más que a mi marido. —Los dos grandes dientes del Hada de las Migajas, Belkiss, no los encuentro entre tus labios frescos y perfumados. —¡Oh! Eso no debe extrañarte: es un atavío de lujo que sólo le queda bien a la vejez. —Esa turbación voluptuosa, esas delicias casi mortales que me invaden cuando estoy a tu lado, Belkiss, no las conocía junto al Hada de las Migajas. —Es porque de noche todos los gatos son pardos.

A un lado de estos sueños, dispensadores de placeres perfectos, prosigue su curso el otro sueño, el del día, en el cual Michel vive junto al Hada buena; éste es el mundo de las prohibiciones; la viejecita, a quien Michel profesa un tierno amor, desaparece tras una puerta llena de cerrojos cada vez que el joven quiere acercarse a ella. Por más que la anciana lo tranquiliza acerca de esos sueños en que contempla a Belkiss, por más que le promete que se repetirán cada noche, con tal que le sea fiel, el joven sigue inquieto, sin comprender aún la identidad de las dos figuras, hasta el día en que el Hada misma se lo revela.

Esa misma noche, Michel se desliza en el lecho de la anciana, que lo rechaza. Pero se reproduce el diálogo del sueño: "¡Es que yo me despliego! —Esa cabellera de largos bucles, la has ocultado hasta ahora a todas las miradas... —¡Oh! Eso no debe extrañarte..."

El matrimonio se consuma; por fin se han vuelto a juntar los dos mundos separados. El sueño de un universo perfecto y el de un mundo de obsesiones culpables se confunden. La voluptuosidad no está ya confinada al ambiente inventado por el sueño: por fin es lícita, sin sentimiento alguno de culpa, en el ambiente de la realidad.

Es verdad que el Hada envía a Michel en busca de la Mandrágora que canta, y parece expulsarlo del paraíso apenas conquistado. Pero es sólo una prueba temporal; es preciso que el joven acepte su participación en la vida de los humanos y que conserve intacto su amor. Entonces ya no volverá a quitársele la dicha. Las últimas páginas del cuento están llenas de pullas contra los hombres de buen sentido que pretenden explicarlo todo y que clasifican a Michel entre los locos. Nodier está de parte de Michel, del demente, "creatura de desecho o de elección, *como usted o como yo,* que vive de invención, de fantasía y de amor en las regiones más puras de la inteligencia". Loco es aquel que, como el propio Nodier, ha renunciado "a la vana necesidad de saberlo todo..., único motivo que nos impide saborear en la tie-

rra la parte legítima de felicidad que en ella se nos ha otorgado". Todo le está diciendo que ha nacido "para gozar de su vida y de su imaginación, y para ignorar el misterio de estos dones".

Así, pues, a través de la obra misma, Nodier llega a la pacificación de sus inquietudes; se ha reconciliado con las oscuras imágenes que lo acosaban, haciéndolo entrar en un mundo mágico en el cual pierden su poder maléfico. Pero sólo lo pierden cuando el hombre respeta el misterio de que se rodean.

El camino que siguió Nodier apenas tiene un parecido superficial con el que siguieron sus contemporáneos. No parte, como ellos, de la congoja que siente la creatura ante el discurrir inasible de su vida en el tiempo. No busca ese estado de divagación que responde a la angustia metafísica mediante la sensación del tiempo abolido, ni tampoco llega a esas contemplaciones fugitivas y bienhechoras de lo intemporal. Experimenta, al principio, la necesidad de estar protegido, de sentirse en harmonía con la doble vida que en él se desarrolla. Pero ¿dónde encontrar esa harmonía? ¿Habrá que buscarla en el mundo del sueño y de las imágenes, cuando este mundo se revela tan lleno de emboscadas y de peligros? ¿Se la podrá esperar de una vida ajustada a las exigencias sociales, cuando este ajuste es mentira, cuando las imágenes que se han dejado en la sombra se hacen por ello mismo más perniciosas? La única solución está en un ahondamiento del sueño que nos ponga en contacto con el sentido primitivo de los espectáculos interiores y que les devuelva la apariencia de los cuentos y de los mitos. Entonces, y sin buscar ninguna explicación del misterio, sin querer otra cosa que su simple bienestar personal, el hombre se encontrará reconciliado, de la manera más natural, con la vida exterior. Para llegar a aceptar la vida es preciso pasar por el sueño, elevarlo hasta el plano de la poesía.

III

El poeta es arrojado de destierro en destierro, y nunca tendrá morada segura.

MAURICE DE GUÉRIN

Demasiado poco, casi nada, es lo que vivimos dentro de nosotros mismos. ¿Qué ha pasado con ese ojo interior que Dios nos ha dado para velar incesantemente sobre nuestra alma? ... Está cerrado, está dormido; y abrimos desmesuradamente nuestros ojos terrestres y no comprendemos nada de la naturaleza, pues no nos servimos del sentido capaz de revelárnosla, reflejada en el espejo divino del alma.

El doble movimiento de esas líneas —que aparecen, en el *Cuaderno verde* de Maurice de Guérin, tras un elogio del pensamiento alemán— define admirablemente la nostalgia que fué típica en él. Bajar a sí mismo y "hacer que la naturaleza baje a su alma", tal es su constante anhelo y su constante ejercicio, pues confía en la certidumbre de que el alma "está dotada de una maravillosa facultad especular". Pero a esta nostalgia corresponde una debilidad nativa que le impedirá satisfacerla verdaderamente y que, a su vez, toma un doble aspecto: al asomarse al espejo interior para contemplar su limpidez y al percibir con rara precisión la melodía secreta de las aspiraciones profundas, no puede evitar que el espejo vuelva contra él mismo las armas tajantes del análisis. Un demonio lo empuja a arruinar sus éxtasis y sus dones. Y otro demonio se apodera de él cuando intenta restablecer ese contacto con la naturaleza que "engendraría *una inefable voluptuosidad*, un amor prodigioso del cielo y de Dios". Por sí sola, la elección de estas palabras designa la fatalidad que impidió siempre a Guérin captar verdaderamente "el lenguaje íntimo" de la naturaleza, la hermosura en cuanto categoría eterna, que participa de Dios; demonio de la *voluptuosidad* que le hizo detenerse en una contemplación embriagada, disolverse en el ambiente, en vez de conservarse orientado a la vez hacia el centro de sí mismo y hacia la luz que en ese centro se reflejaba.

De estos dos obstáculos que impidieron a Guérin progresar en los dos caminos de la mística para los cuales estaba igualmente dotado, el primero era, en apariencia —pero sólo en apariencia—, el más terrible. Esa violencia contra sí mismo, esa inteligencia afanada en romper los raros milagros del equilibrio a que llegaba su vida interior, le hizo vivir instantes muy crueles; él, que unas líneas antes deploraba tanto que viviésemos demasiado poco dentro de nosotros mismos, exclama ahora: "Mi miseria interior gana, y ya no me atrevo a mirar dentro de mí." Merecedor del apodo de *heautontimorumenos* que se puso a sí mismo antes de Baudelaire, Guérin confiesa la tortura a que se condena:

> Me río de mi imaginación, que ha querido viajar por los aires como la tortuga; insulto a boca llena a mis pretensiones, aunque tímidas, que rabian de despecho; me burlo con voluptuosidad del yo soberbio que se encabrita en vano contra el aguijón del sarcasmo interior; me pico como el escorpión en las brasas, para acabar más aprisa.

Toda la vida interior de Guérin está compuesta de esos altibajos, cuyo ritmo nos ha impresionado en un Carl Philipp Mo-

ritz, en un Tieck, en un Brentano, en todos esos hombres que, uniendo al gusto por los placeres de la imaginación una excesiva necesidad de introspección, son para sí mismos los más terribles enemigos. Fluctuando entre la exaltación y el abatimiento absoluto, entre la infinita dilatación espiritual y un atroz encogimiento, son impotentes para cambiar el movimiento que los arrebata. Y esto lo sabía Guérin, pues afirma que su vida se resume en "una alternativa de impulsos y desmayos, de arrebatos de imaginación y postraciones de alma, de sueños locos a fuerza de ardor y desoladores enfriamientos". Y analiza esos accidentes con una precisión extraordinaria:

Mi alma se contrae y se enrolla sobre sí misma como una hoja tocada por el frío; se retira a su propio centro, abandonando todas las posiciones desde las cuales contemplaba. Conozco pocos accidentes interiores tan terribles para mí como ese súbito encogimiento del ser después de una extrema dilatación. En esta condensación, las facultades más vivas, los elementos más inquietos, los más agitados, se encuentran presos y condenados a la inacción, pero sin parálisis, sin disminución de vida; todo su ardor está encerrado y refrenado con ellos. Apretados y amontonados, luchan entre sí, y todos a la vez, contra el límite. Entonces toda la sensación que tengo de la vida se reduce a una irritación sorda y profunda, mezclada con sacudimientos: es la fermentación de tantos elementos diversos que se calientan y se acedan en su contacto forzado y que repiten las mismas tentativas de erupción. Cuando están ocupadas en el interior todas las facultades que me ponen en comunicación con el exterior, con lo lejano, todas esas brillantes y fieles mensajeras del alma que van y vienen continuamente del alma a la naturaleza y de la naturaleza al alma, me quedo aislado, segregado de toda participación en la vida universal. Soy entonces como un hombre lisiado y con todos sus sentidos atrofiados, solitario y excomulgado de la naturaleza.

Nadie, en mi opinión, ha encontrado palabras tan concretas y ritmos tan flexibles para evocar la vida oculta del alma, para seguir sus movimientos más tenues y para pintar con esa delicadeza las luces sucesivas que transforman de un momento a otro los paisajes interiores. Por ejemplo, ese instante en que el dolor se atenúa para que se levante, tímida, una voz de aliento, fué captado por Guérin con toda la finura de un pintor en cuya pupila se imprime la exacta coloración de una alborada:

Cuando el sufrimiento se ha alejado y la vida queda pálida, debilitada, pero confiada y disfrutando un tranquilo deleite ante las últimas repercusiones del mal, que se van apagando, entonces el alma más dueña de sí propende a los discursos prolongados, un poco inciertos, mezclados con recuerdos dolorosos y con mil proyectos sonrientes. Los primeros destellos de bienestar que vuelven a la existencia penetran cargados de sueños lánguidos y de imágenes dulces y confusas, como átomos que flotaran en su

seno. Ese estado es más caro al alma que la salud. En esos momentos, como de un campo sereno bajo un cielo gris y sin movimiento de nubes, se levantan de diversos lados de mi ser rumores moderados, señales de una vida que vuelve desde muy lejos. Esos rumores son producidos por mis pensamientos, que, saliendo de su doloroso entumecimiento, se agitan ligeramente con tímida alegría y comienzan diálogos llenos de recuerdos y de esperanzas. Otras veces son más lentos en despertar, y entonces, durante esas horas de calma, no escucho dentro de mí sino roces leves y espaciados, como en un bosque en que duermen los pájaros sobre las altas ramas. Hoy, liberados de su pesadez, mis pensamientos hablan con soltura y tranquilidad de los dolores sufridos. Esperan la vida, el porvenir, la llegada de los misterios sucesivos de la existencia, fortaleciéndose uno a otro con la elocuencia de las exhortaciones íntimas, o callándose por intervalos para escuchar los burbujeos del torrente secreto de filosofía que corre bajo algunas existencias, como esos torrentes que atravesaban los claustros.

Mi alma fué mi primer horizonte. Hace mucho tiempo que lo contemplo. Veo subir desde el fondo de mi ser vapores que se elevan como de un valle profundo, y que si toman forma es sólo por el soplo del azar, fantasmas indescriptibles que ascienden lentamente y sin interrupción. La fascinación poderosa que ejerce sobre el alma y sobre los órganos el paso monótono y continuo de cualquier cosa errante me posee y no deja que mis ojos se aparten un instante del espectáculo.

Esta meditación soñadora no es la de Jean-Jacques mecido por las aguas del lago, ni la de Nodier asomado al mundo de las imágenes interiores. Guérin se deja llevar por el movimiento de las olas que están en él, y sus "fantasmas" no son los peligrosos habitantes de un reino crepuscular. Compara esta "circulación misteriosa del pensamiento en las partes más vivas del alma" con un sueño magnético en que, bajo el velo que cubre la vida física, el alma está "mucho más viva que en el estado de vigilia y de actividad natural".

El alma traspasa espesas tinieblas, más allá de las cuales ve cara a cara ciertos misterios o disfruta de las más dulces visiones; conversa con apariciones, hace que le abran las puertas de un mundo maravilloso...

La voluptuosidad... me venía del movimiento progresivo, harmónico, lentamente acompañado, de las facultades más íntimas de mi alma, las cuales se dilataban en un mundo de sueños y de pensamientos que, según creo, era una especie de visión, en sombras vagas y huidizas, de las bellezas más secretas de la naturaleza y de sus fuerzas divinas.

Por estas palabras se puede comprender la naturaleza particularísima de la divagación soñadora de Guérin, hecha de cadencias interiores, de sombras fugitivas y de la certidumbre de que esas apariciones corresponden al misterio propio del universo entero. Guérin tuvo la experiencia dolorosa del carácter efímero de esos momentos de perfecta harmonía; pero incesantemente trató de vivirlos de nuevo. Son poquísimos los que han tenido más con-

fianza que él en la eficacia de las imágenes: la palabra *imaginación* era para él "el nombre de la vida interior, la designación común de las más hermosas facultades del alma, tanto de aquellas que revisten a las ideas con las galas de las imágenes como de aquellas que, volviéndose hacia el infinito, meditan perpetuamente lo invisible e imaginan con imágenes de origen desconocido y de forma inefable".

El genio de Guérin consiste ante todo en la percepción de los rumores del alma y de las bruscas irrupciones de luz o de tinieblas que alternativamente la invaden. Pero esta sensibilidad extraordinaria para los más leves murmullos secretos va acompañada de un sufrimiento continuo. La "poesía" se aleja a menudo, y al placer del abandono total a ella sucede el tormento de no saber recobrarse y orientarse. "El gobierno de mi pensamiento no me pertenece." Lo único que le sirve de guía es un infatigable instinto de huir fuera de la morada común, como si la libertad estuviera en la evasión, y la verdad en el término de un viaje infinito. En ciertos momentos cree que la poesía desaparecida lo llama, *después de hallar, tras las fronteras de la oscuridad, cosas mejores que aquí, pues hoy lo espero todo del lado impenetrable.*

Poner todas sus esperanzas en "el lado impenetrable", ¿no es acaso uno de los gestos esenciales de ese romanticismo interior cuya corriente secreta procuramos seguir? ¿No era ése, con todas las diferencias que hay entre la voluntad mágica de uno y la pasividad total del otro, el anhelo mismo de Novalis?

Pero hay más todavía: cada uno de los textos del *Cuaderno verde* en que aparece el tema de las melodías profundas asocia con él otro tema, el de su concordancia con la gran sinfonía de la naturaleza. También aquí, en este segundo grado de sus éxtasis, Guérin, figura casi aislada entre los románticos franceses, tiene un sentimiento de la vida cósmica que lo asemeja a los alemanes. En el *Cuaderno verde*, un fragmento sobre la imaginación, fechado el 10 de diciembre de 1834, termina con una nueva descripción de la divagación soñadora que le es característica:

Como un niño que sale de viaje, mi espíritu sonríe sin cesar ante los hermosos paisajes que ve en sí mismo y que no volverá a ver nunca, en ningún lugar. Habito con los elementos interiores de las cosas, subo a lo largo de los rayos de las estrellas y de la corriente de los ríos *hasta el seno de los misterios de su generación.* Soy admitido por la naturaleza en el más secreto de sus divinos recintos, *en el punto de partida de la vida universal;* ahí sorprendo la causa del movimiento y *escucho el primer canto de los seres en toda su frescura.* ¿Quién no se ha sorprendido a sí mismo viendo correr sobre el campo la sombra de las nubes de verano? Yo no hago otra

cosa al escribir esto. Veo correr sobre este papel la sombra de mis imaginaciones, copos esparcidos y barridos sin cesar por el viento. Tal es la naturaleza de mis pensamientos y de todos mis bienes intelectuales: un poco de vapor flotante que va a disolverse. Pero así como el aire se complace en condensar las emanaciones de las aguas y en poblarse de hermosas nubes, así mi imaginación se apodera de las evaporaciones de mi alma, las amasa, las forma a su capricho y las deja entregadas a la corriente del soplo secreto que pasa a través de toda inteligencia.

Lo que sorprende en este harmonioso texto es el sentido de los orígenes y la necesidad de remontarse hasta ellos; ese sentido, ignorado casi siempre por el espíritu francés, es tan familiar al alma germánica, que el idioma alemán, hasta en el uso diario, se sirve pródigamente del prefijo *Ur*, con el cual designa el estado original, primordial, de las cosas, de los seres y de las ideas. Aquí tenemos una de las diferencias esenciales que separan el pensamiento —aun el pensamiento trivial— del latino y del germano, así como su poesía y su más elevada cultura. Inclinado por naturaleza a ver la vida y todas las cosas en su *devenir*, en su evolución, el alemán tiende a remontar la corriente de esas metamorfosis incesantes y a contemplar el estado original, único momento de pureza, de inmovilidad, liberado del tiempo y análogo a lo que será después del fin de los tiempos. El francés, poco habituado a considerar el devenir, más inclinado a considerar en cada cosa su *ser* permanente, se sentirá menos tentado a oponer al flujo infinito de la vida una fase primordial y a pensar en ella con nostalgia.

Guérin llevaba en sí mismo, desde niño, esa nostalgia, y el sentimiento de "esta vida que mana de una fuente invisible e hinche las venas del universo" se asocia a menudo en él con la idea de su propio nacimiento a la vida. Y la voluptuosidad de remontarse a los orígenes cósmicos se parece muchísimo a otro deleite muy querido de él: el que proviene del recuerdo del país natal, de los primeros años, de las impresiones nuevas. "La renovación del *primer aspecto de las cosas*, de la fisonomía que hemos encontrado en ellas al mirarlas por vez primera", es para Guérin "una de las más dulces reacciones de la infancia sobre la corriente de la vida".

Descubrir el mundo en su frescura primera o encontrar uno mismo la frescura del primer contacto con el mundo, momento maravilloso de estupor: estos dos gestos son uno solo, y es el objeto mismo de la poesía. Encontrarse de pronto ante los espectáculos del día y de la noche como alguien que nunca los ha contemplado, ¿no es eso lo que busca la imagen nueva, la metáfora?

¿No es eso crear el mundo a cada instante? De ahí esa impresión de un universo en continuo nacimiento que tantas veces nos deja la poesía moderna: es que el poeta mismo nace a una visión nueva en el preciso instante en que las palabras la encierran. O, para decirlo como Claudel, el poeta co-nace a las cosas.

En Guérin, esta virtud de evocación del devenir se confiere constantemente al lenguaje. La vida cósmica aparece captada en sus más imperceptibles movimientos. Guérin es el poeta de los instantes fugitivos, de las luces efímeras y de la vida de los átomos.

El silencio me envuelve; todo aspira al reposo, excepto mi pluma, que acaso perturba el sueño de algún átomo vivo, dormido en los pliegues de mi cuaderno, pues hace su ruidito al escribir estos vanos pensamientos. Que se detenga, pues; porque lo que escribo, lo que he escrito y lo que escribiré nunca valdrán lo que el sueño de un átomo.

Aquí se expresa esa renunciación a sí mismo, esa necesidad de aniquilarse ante la vida de la naturaleza, de confundirse con ella, que fué siempre para Guérin el escollo más peligroso. El 3 de marzo de 1833 buscaba todavía en el éxtasis cósmico la experiencia de "sentir *casi físicamente* que vivimos de Dios y en Dios"; pero pronto llegará a no desear otra cosa que el placer de "sentirse a la vez flor, follaje, pájaro, canto, frescura, elasticidad, voluptuosidad, serenidad". Una vez más, quisiera identificarse con los fenómenos casi imperceptibles de los nacimientos y de los crecimientos.

La simiente que germina empuja la vida en dos sentidos contrarios: la plúmula se proyecta hacia arriba y la radícula hacia abajo. Yo quisiera ser el insecto que se aloja y vive en la radícula. Me colocaría en la última punta de las raíces y contemplaría la acción poderosa de los poros que aspiran la vida; vería pasar la vida del seno de la molécula fecunda a los poros que, como bocas, la despiertan y la atraen con melodiosas llamadas. Sería testigo del amor inefable con que la vida se precipita hacia el ser que la invoca, sería testigo de la alegría del ser, de los besos que se dan.

La prosa de *El centauro*, una de las pocas obras verdaderamente dionisíacas de la literatura francesa, llega a captar con una milagrosa finura las más ligeras curvas de la vida cósmica que pasan a través del cuerpo humano y lo bañan con sus ondas infinitas. En ciertos momentos, en su juventud, el Centauro no poseía en todo su ser otro sentimiento que "el del crecimiento, el de los grados de vida que iban subiendo a su seno". De pronto, inmóvil después de un desenfrenado galopar por los bosques, sentía hervir en él la vida:

Mis costados, animados de vida, luchaban contra las olas que los golpeaban interiormente, y en estas tempestades saboreaban un deleite que sólo conocen las playas del mar: el deleite de contener, sin desperdicio alguno, una vida irritada y a punto de desbordarse.

Y en *La bacante*, Aelo, agitada por el soplo de Dionisio, se eleva gradualmente hasta el éxtasis a medida que escala la montaña y mientras el día prosigue su curso regular. En la cumbre, cuando cae la noche, la invade por fin la calma; pero esta paz no es la de una contemplación espiritual, sino algo parecido a la inmovilidad de las grandes encinas, nutridas por la tierra y vueltas hacia el sol. "Retenida en el reposo", Aelo, en éxtasis, recibe "la vida de los dioses que pasa" a través de ella. La joven Bacante que escucha ese relato no ha tenido todavía la experiencia del dios; el soplo de la embriaguez no ha llegado a ella; será preciso que el dolor la prepare para la iniciación: la serpiente, "que no podía ser reconocida con la mano", pero por la cual "se sentía recorrida en todo su ser", tendrá que "redoblar el abrazo de sus anillos y dejarle en el seno una larga mordedura". Entonces vendrá la calma, preludio de la llegada del dios.

Así, la experiencia de Guérin desemboca sin cesar en la disolución, en la pérdida voluptuosa del yo. Pero hay algunas páginas suyas en que el motivo de la iniciación por el dolor llega a concentrarlo súbitamente, y en la *Meditación sobre la muerte de María*, que es su obra maestra, consigue hacer un manojo de todo cuanto en él se agitaba: sed de los orígenes, necesidad de identificarse con la danza de los átomos, deseo de un culto secreto que le prometiera la inmortalidad del alma; y hasta el tormento del análisis dejó oír su nota.

El dolor, cuyo curso describe Guérin, realizó el milagro de dar un centro a ese ser que se comparaba a sí mismo con la hoja del álamo, tembloroso y débil. El pesar que le produce la muerte de Madame de la Morvonnais le restituye por un tiempo una orientación definida.

Mientras el elemento pesado y grosero del dolor se escapa a través de las lágrimas y de todos los signos de aflicción que estallan al principio, la parte pura, espiritual y auténticamente duradera se retira al fondo del alma, sin ruido, sin emoción de los sentidos, para permanecer ahí hasta el fin, recogida y vigilante.

Colocada en el centro de la sustancia espiritual, en el punto vivo y fecundo de donde saltan los pensamientos, los gustos y los caprichos, en donde las ideas, las pasiones, los hábitos, los amores por ciertas apariencias de lo bello y de lo verdadero hunden sus largas raíces, esa parte espiritual puede

disponer de toda la vida interior por los orígenes, y gobernar al alma, como Dios al mundo, por la ciencia y la posesión de los primeros principios.

Se ejecuta entonces un prolijo trabajo que permite al alma una concentración nueva: una vida se va, mientras otra, más robusta, asciende e invade el campo de la consciencia. Transformando su pena en objeto de meditación, Guérin se interna, en pos de la amiga perdida, "por los senderos sordos y oscuros". Para encontrarla, tendrá que subir ahora *a las fuentes mismas del ser*, evadirse de la cárcel de "su personalidad tímida y celosa", replegada sobre sí misma, y elevarse a la contemplación de las grandes leyes de la vida y de la muerte, en las cuales todo ser tiene su sitio.

Una llamada poderosa y secreta convoca a los elementos más vivos de la materia para que se formen alrededor de un punto dado y ahí se desarrollen. Llenos de amor, se componen y se ordenan en la más estrecha unión. Este ardiente abrazo que se dan los elementos es la vida de toda forma en general, sea que encierre un organismo, o que, privada de movimiento interior, haya recibido una vida compacta insensible, o más bien el organismo indisoluble de la inmovilidad. La forma es la felicidad de la materia, el eterno ósculo de sus átomos, ebrios de amor. En su unión, la materia se goza a sí misma y se beatifica. Por eso el alma, pobre molécula de inteligencia, separada de la unidad de los espíritus, contempla con tanta avidez, a través de los sentidos, la forma bienaventurada. En ese mundo el alma está condenada al espectáculo de la voluptuosidad.

Así, en la superficie de la tierra todo se desanuda y vuelve a anudarse. La ley de la vida es un acorde animado y alegre, la ley de la muerte un acorde melancólico que le sirve de acompañamiento. El corazón de los seres gobierna sus pasos sobre esta melodía.

Sobre esa melodía anhela Guérin gobernar los suyos; en "ese flujo y reflujo de la vida universal" ansía bañarse de nuevo. Apesadumbrado por la muerte de un ser querido, hará de su dolor el punto de partida de una ascensión espiritual: no, como Novalis, para lograr un verdadero éxtasis místico; ni, como Nerval, para transfigurar a la mujer amada y darle figura de ángel intercesor; sino para cambiar de valor duradero y para justificar su ardiente ansia de disolución. La naturaleza queda espiritualizada por la presencia difusa de María, y el anhelo de volver a encontrar a la muerta otorga súbitamente otro sentido a la comunicación con la vida ambiente.

Mi dolor oculto vivirá en todas partes conmigo. Tú ya no perteneces a la naturaleza; has desertado del punto del espacio que ocupabas visiblemente; pero, al transformarte en espíritu puro, lo has llenado todo. ¿Acaso no volveré a encontrar el perfume de tu recuerdo escondido en las hierbas, y las vibraciones de tu dulce voz propagándose aún y agitando secreta-

mente las anteras de alguna flor ignorada o la pelusilla de una hoja silvestre? ... Tú eres para mí tan grande como la naturaleza; la extensión visible se ha llenado ante mis ojos de la luz de tu recuerdo.

La meditación termina con el recuerdo magníficamente evocado de un largo paseo con María, a la orilla del océano.

Al seno de este espectáculo me transporto de preferencia para hacer entrar mis pensamientos en ese estrecho conducto por el cual nuestros sueños se elevan al mundo que tú habitas, como un hilillo de humo incierto.

Ahí es donde mi espíritu se despliega silenciosamente, como el anochecer, y te envuelve a ti y a las grandes preguntas en las sombras de un culto secreto.

La obra de Guérin ocupa un lugar especialísimo en la literatura francesa. Es la única, antes de las grandes visiones de Hugo, que hace resonar en el romanticismo la voz de la embriaguez cósmica. Si Nodier, en su afán de correr tras las imágenes y de elevarlas al plano del mito, se alejaba de la ensoñación prerromántica, Guérin, por su parte, se aleja asimismo de ella: pero no, como Nodier, por haber mezclado en su meditación figuras de su vida más personal, sino por haber sido, más que un individuo preocupado por sus sentimientos, un ser humano que encaró la vida del universo y se mezcló con ella, un alma casi desprovista de historia, y cuya biografía entera no es sino la continua variación de un ritmo. Para él no parece existir otra cosa que el contacto con las ondas de la vida universal y los instantes en que, sintiéndose segregado de esta harmonía, retorna a la ansiedad.

En el momento en que esto escribo, el cielo es magnífico, la naturaleza respira brisas frescas y llenas de vida, el mundo rueda melodiosamente, y entre todas estas harmonías circula algo triste y alarmado: el espíritu del hombre, que se inquieta por todo este orden que él no comprende.

IV

Un minuto emancipado del orden del tiempo ha recreado en nosotros, para hacerse sentir, al hombre emancipado del orden del tiempo.

PROUST

Cualesquiera que sean los matices que distinguen las ensoñaciones de Rousseau, de Sénancour y de Guérin (y podríamos añadir las de Amiel), todas responden a una misma nostalgia de la creatura encerrada en su prisión individual, sedienta de infinito, deseosa de encontrar una vía de comunicación con el universo.

Esta misma ansia reaparece a lo largo del siglo XIX: angustiado al ver sus límites, el hombre anhela liberarse del tiempo. Pero, a través de experiencias muy diversas, las tentativas de disolución del yo no conducen sino a una nueva angustia: el yo acaba por dudar de su propia coherencia interior, por ya no conocerse sino dividido en una serie de instantes sin unidad profunda. La personalidad se disocia y se fragmenta hasta el infinito.

El punto de partida de la meditación de Proust es ese momento de la experiencia romántica. El ser que vive en el tiempo no encuentra ya ningún centro alrededor del cual pueda organizarse su propia unidad. Considera su pasado próximo y lejano, y ve que en él actúan múltiples y heterogéneos "yo", cuyas muertes y resurrecciones no pueden preverse por ningún signo. ¿Hay alguna ley que gobierne esas intermitencias? ¿Y quién me garantiza que mis actos y sentimientos de ayer son los actos y sentimientos del que hoy creo ser?

Proust empieza por esta duda, y su obra entera describe el largo camino que, etapa tras etapa, lo conduce a una respuesta de orden místico, a una nueva afirmación de la unidad del yo, apoyada únicamente en pruebas afectivas. Su personaje principal busca sucesivamente en el amor, en la amistad, en el arte, en la vida social, las certidumbres gracias a las cuales pueda creer que al fin ha llegado a una realidad. Y en ninguna parte encuentra un signo que autorice esa creencia.

Pero a lo largo de toda su existencia hay breves instantes que le transmiten una especie de sacudida eléctrica absolutamente inexplicable: la magdalena empapada en té, tres árboles que se divisan en un paisaje, los campanarios de Martainville, el ruido de una cuchara contra un plato, todas esas sensaciones diferentes y baladíes le parecen, durante algunos segundos, cargadas de una significación misteriosa. El oír una frase musical produce el mismo efecto. Cada vez, es una *sensación de realidad* muy particular que suscita en él una conmoción afectiva, al nacimiento de una súbita emoción, como si ese minuto lo hubiera puesto, por fin, en comunicación con la inaccesible realidad.

Una larga meditación y la repetición de anuncios semejantes acaban por ponerlo en el camino. A fuerza de buscar lo que constituye el misterio de esos instantes, Proust descubre en cada uno de ellos una semejanza con un instante de su propio pasado. Bruscamente, las épocas separadas por años quedan cerca una de otra; si la memoria consciente no podía establecer entre ellas ningún vínculo, la reminiscencia inconsciente, evocada por la vuelta de una sensación, realiza el milagro. Lo que pertenecía a la fragmen-

tación del tiempo es arrancado de su existencia atómica, y se crea un lazo entre esos puntos que, en la consciencia de Proust, no se atraían mutuamente por ninguna imantación.

La extraña sensación de placer ansioso, que acompañaba a esos minutos, se explica entonces: a través de la reminiscencia, venía a establecer una unidad entre cosas que no la tenían.

Vigilada por una inteligencia extraordinariamente lúcida, pero desarrollada también en el ambiente interior de un verdadero poeta, la experiencia proustiana sigue muy de cerca la línea del romanticismo: no sólo porque responde a la nostalgia del ser que anhela evadirse del tiempo, sino también porque se apoya en un sentimiento que es de naturaleza mística. Sin afán de hacer paradojas, se podría afirmar que Proust es el más místico de los grandes soñadores modernos: el deseo de trascender el presente no engendra en él la dispersión, sino la búsqueda apasionada de un centro, de una unidad interior. Y, para guiarse en esta búsqueda, Prouts pone su confianza en revelaciones que la razón no puede gobernar; ésta construye en seguida el edificio de las certidumbres adquiridas, pero no es la creadora de los materiales, sino que los toma de ciertos éxtasis, de "presencias" interiores, de un mundo que es el de la intuición inmediata.

Es verdad que nos hallamos lejos de la magia cósmica del romanticismo, pero estamos más cerca de lo que parece de su magia poética. Porque —y también en esto el proceso del espíritu proustiano se asemeja al proceso místico— la certidumbre que acompaña a la sensación de realidad inspira a Proust la resolución de escribir su obra; es decir, de provocar, por la evocación verbal, por la virtud de las palabras reunidas, el nacimiento de esos encuentros entre momentos separados por el tiempo que dan origen al placer, y cuyo frecuente retorno contiene en sí mismo la prueba de nuestra unidad interior. La obra de arte, tal como la concibe Proust, es dictada por una exigencia metafísica. Quien la emprende se apodera de los elementos de una vivencia temporal, y, por la magia de la metáfora que acerca lo que estaba distante, transporta esos elementos a un plano de mayor realidad.

Una hora no es sino una hora, un vaso lleno de perfumes, de sonidos, de proyectos y de climas. Aquello que llamamos la realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos que nos rodean simultáneamente..., relación única que el escritor debe encontrar de nuevo para encadenar con ella para siempre, en su frase, los dos términos diferentes. Se puede hacer que se sucedan indefinidamente en una descripción los objetos que figuraban en el lugar descrito; pero la verdad no comenzará sino en el momento en que el escritor tome dos objetos diferentes, determine su mutua relación... y los encierre en los anillos necesarios de un hermoso estilo, o, como

hace la vida, cuando, estableciendo una cualidad común a dos sensaciones, fije su esencia reuniendo al uno con el otro para liberarlos de las contingencias del tiempo en una metáfora y los encadene con el lazo indescriptible de una alianza de palabras.

En esta búsqueda de una certidumbre metafísica, el sueño desempeña un papel que corresponde a las etapas sucesivas del retorno a la unidad de la persona. En el momento de la inquietud y de la duda, cuando Proust, implacablemente, demuestra la pluralidad de eso que comúnmente tomamos por nuestro yo, el sueño ofrece a su análisis una preciosa ayuda. En *El mundo de Guermantes,* una suntuosa y precisa evocación de los paisajes del sueño, una de las músicas más hermosas que haya inspirado la atmósfera fantástica de la noche, culmina en una meditación sobre la continuidad del yo, donde aparece ya el tema salvador de la memoria.

De las oscuras paredes de esta habitación que va a dar a los sueños, y en la cual trabaja sin cesar este olvido de las penas amorosas cuya labor es interrumpida y deshecha a veces por una pesadilla llena de reminiscencias, para reanudarse inmediatamente, cuelgan, aun después de que hemos despertado, los recuerdos de los sueños, pero tan entenebrecidos, que a menudo no los advertimos por vez primera sino cuando, ya entrada la tarde, el rayo de una idea similar viene fortuitamente a chocar con ellos; algunos de ellos eran ya harmoniosamente claros mientras dormíamos, pero se han desfigurado de tal modo que, por no haberlos reconocido, no podemos sino devolverlos rápidamente a la tierra, como muertos que se corrompen demasiado aprisa o como objetos tan gravemente deteriorados y a punto de convertirse en polvo que ni el más hábil restaurador podría devolverles una forma. —Cerca de la reja está el depósito adonde los sueños profundos vienen a buscar sustancias que impregnen la cabeza de unturas tan fuertes que, para despertar al durmiente, su propia voluntad se ve obligada, aun en una mañana de oro, a llamar a fuerza de hachazos, como un joven Sigfrido. Más allá todavía están las pesadillas, de las cuales afirman estúpidamente los médicos que fatigan más que el insomnio, cuando, por el contrario, permiten al pensador evadirse de la atención...

A veces yo no había oído nada, por estar en uno de esos sueños en que caemos como en un agujero del cual nos alegramos mucho de ser sacados un poco más tarde, pesados, sobrealimentados, dirigiendo todo aquello que, semejantes a las ninfas que alimentaban a Hércules, nos han traído esas ágiles potencias vegetativas cuya actividad se redobla mientras dormimos.

Se llama a esto un sueño de plomo; parece como si, por espacio de algunos instantes después de haber cesado un sueño como ése, se hubiera convertido uno mismo en un simple monigote de plomo. *Ya no somos nadie.* Entonces, ¿cómo es que al buscar nuestro pensamiento, nuestra personalidad, semejantes a alguien que buscara un objeto perdido, acabamos por encontrar nuestro propio yo y no un yo diferente? ¿Por qué, cuando nos ponemos a pensar de nuevo, no se encarna en nosotros una personalidad distinta de la anterior? No se ve a qué cosa obedece la elección, ni por qué, entre los millones de seres humanos que podríamos ser, vamos a poner

la mano precisamente en aquel que éramos la víspera. ¿Qué es lo que nos guía cuando ha habido verdaderamente interrupción (sea porque el dormir haya sido completo, o los sueños enteramente diferentes de nosotros)? *Ha habido en verdad una muerte,* como cuando el corazón ha dejado de palpitar y las tracciones rítmicas de la lengua nos reaniman... La resurrección del despertar —después de ese benéfico acceso de enajenación mental que es el dormir— debe de asemejarse, en el fondo, a lo que ocurre cuando volvemos a dar con un nombre, un verso, una tonada que habíamos olvidado. *Y quizá sea posible concebir la resurrección del alma después de la muerte como un fenómeno de memoria.*

Esto sigue siendo todavía una interrogación; el sueño interrumpe nuestra vida y puede ser invocado por aquel que aún está empeñado en destruir la idea trivial de la unidad del yo. Pero en el otro extremo de la obra proustiana, en el instante de las certidumbres conquistadas, el valor positivo del sueño viene a traer una confirmación con que se robustecen los indicios múltiples y convergentes que restituyen un centro espiritual a la persona. No es, precisa Proust, que los sueños sean por sí mismos un signo muy seguro de esta unidad; lo que pasa es que pertenecen a la esfera de esas sensaciones, de esas metáforas gigantes que, al poner de pronto una junto a otra parcelas remotas de lo real, nos advierten que puede existir entre ellas un vínculo profundo.

Quizá la fascinación que sobre mí ejercían los Sueños se debía también al juego formidable que hacen con el Tiempo. ¿Acaso no había visto yo muchas veces en una noche, en un minuto de una noche, de qué manera tiempos muy lejanos, relegados a esas distancias enormes en que ya casi no podemos distinguir nada de los sentimientos que entonces experimentábamos, se precipitan sobre nosotros a toda velocidad, cegándonos con su claridad, como si fueran gigantescos aviones en vez de las pálidas estrellas que creímos, de qué manera nos hacen recuperar todo lo que habían contenido para nosotros y nos dan la emoción, el choque, la claridad de su cercanía inmediata, pero que no bien despertamos vuelven a recorrer la distancia que de modo milagroso habían franqueado, hasta hacernos creer, equivocadamente por cierto, que eran una de las maneras de volver a encontrar el Tiempo perdido?

La inmensa sinfonía proustiana, en la cual distinguimos así algunos elementos románticos, no está, sin embargo, enteramente dentro de la tradición de los soñadores a quienes acabamos de seguir en sus éxtasis. Hay, en cada uno de ellos, una inquietud metafísica que los lleva a buscar refugio en la divagación soñadora; pero en ninguno de ellos —excepto en Nodier— la expresión poética llegó a pasar de la confesión inmediata de la experiencia. Proust, por el contrario, llega a la gran poesía y otorga a la magia una confianza que no encontramos en quienes antes

de él intentaron escapar del tiempo. Pero en esta profesión de fe en el arte, él mismo reconoció para sí mismo otros precursores, aquellos mismos que se nos mostrarán como inventores de la nueva poesía francesa: Gérard de Nerval y Baudelaire, poetas de la reminiscencia y de la "sensación transpuesta". Y, en efecto, en esa secreta tradición nervaliana, baudeleriana, rimbaudiana, es en lo que nos hace pensar la luminosa página en que se resume el acto de fe de Proust. Captar la vida, la vida única, en su unidad y en su originalidad a la vez, ¿no es acaso el propósito de esta poesía? La estética de Proust responde a las preguntas de la consciencia romántica, se ajusta maravillosamente a otras voces, y en algunas páginas, como las de *El tiempo recobrado*, aquel a quien durante tanto tiempo se tomó por un memorialista o por un psicólogo aparece como uno de los grandes genios contemplativos de nuestro tiempo.

La grandeza del verdadero arte, en contraste con aquel que monsieur de Norpois hubiera llamado juego de aficionados, consistía en encontrar de nuevo, en captar otra vez, en hacernos conocer esa realidad lejos de la cual vivimos, de la cual nos apartamos cada vez más a medida que se hace más espeso e impermeable el conocimiento convencional con que la sustituimos, esa realidad que estamos en grave peligro de no llegar a conocer antes de nuestra muerte y que es sencillamente *nuestra vida, la verdadera vida, la vida por fin descubierta e iluminada, la única vida, por consiguiente, realmente vivida*, esa vida que, en cierto sentido, habita a cada instante en todos los hombres lo mismo que en el artista. Pero ellos no la ven, porque no tratan de iluminarla. Y así, su pasado se recarga de innumerables lugares comunes que permanecen inútiles porque la inteligencia no los ha *desarrollado*. Volver a captar nuestra vida y también la vida de los demás; porque para el escritor, como para el pintor, el estilo no es cuestión de técnica, sino de *visión*... Sólo por el arte podemos salir de nosotros mismos, saber lo que otro ve de ese universo que no coincide con el nuestro y cuyos paisajes seguirían siendo para nosotros tan desconocidos como los que puede haber en la luna. Gracias al arte, en lugar de ver un solo mundo —el nuestro—, lo vemos multiplicarse, y tendremos a nuestra disposición tantos mundos como artistas originales existan; mundos más diferentes unos de otros que los que ruedan por el infinito, y que, muchos siglos después de apagada la hoguera de donde emanaban, llámese Rembrandt o Vermeer, nos siguen enviando sus rayos especiales.

BIBLIOGRAFÍA

J. Merlant, *Sénancour* (1907).—J. Vodoz, *La Fée aux Miettes* (1925).—E. Zyromsky, *Maurice de Guérin* (1921).—Ch. Du Bos, "Maurice de Guérin (Du spirituel dans l'ordre littéraire, II)", en *Vigile*, IV (1930).—Decahors, *Maurice de Guérin* (1932).—A. Dandieu, *Marcel Proust et sa révélation psychologique* (1930).

XVIII

NACIMIENTO DE LA POESÍA

El sueño es un traje tejido por las hadas, y de un olor delicioso.

NERVAL

I

Si Sénancour sacaba de su experiencia del sueño la magia involuntaria de un arte simbolista, la estética moderna debe a Nerval revelaciones de una importancia muy diversa. La prosa de *Aurelia* y algunos sonetos de *Las quimeras* pertenecen a una poesía sin precedente en la historia de las letras francesas no sólo porque en esas obras hizo una selección y un uso completamente nuevos de palabras, imágenes y alusiones, sino también, y sobre todo, porque la actitud del escritor ante su obra y las esperanzas que en ella pone son aquí muy distintas de todo cuanto hasta entonces se había visto. Es indudable que ya Nodier había intentado transfigurar y transponer al plano del mito, válido y conmovedor para toda creatura humana, las imágenes interiores que lo obsesionaban y los accidentes de su destino particular. Pero no lo había logrado sino gracias a una ignorancia necesaria, preservando instintivamente la inconsciencia en que estaba de su propia empresa. En Nerval, por el contrario, el esfuerzo realizado para "dirigir su sueño eterno en vez de sufrirlo" pasivamente es un esfuerzo deliberado; toda la grandeza de *Aurelia* radica en la consciencia cada vez mayor de esta lucha y en la intervención cada vez más clara de la voluntad. *Aurelia* no se puede comparar con ningún otro libro; no existe ninguna obra que esté tan estrechamente vinculada con la existencia de su autor: lejos de limitarse a confesar, a describir lo que ha pasado, la obra se transforma, porque Nerval lo quiere, en el lugar mismo en que se decide su destino. La frase, la palabra, cargadas de una inmensa misión, no están escritas en frío, para contar hechos ya transcurridos; el poeta ha hecho de ellas el instrumento con cuya ayuda ha resuelto "forzar las puertas místicas... que nos separan del mundo invisible".

La desgracia se ha ensañado contra un ser, encarnándose en la aventura más simplemente humana: en "un amor vago y sin esperanzas, concebido hacia una mujer de teatro". Pero esta his-

toria baladí se transforma pronto a sus ojos en "una serie de acontecimientos lógicos", que ya no importan solamente a su existencia efímera, sino a su destino de creatura terrestre, semejante a cualquier otra creatura. Los accidentes de una vida toman por sí mismos un valor simbólico y hacen surgir de su seno toda la interrogación eterna del hombre, preocupado por sus relaciones con la realidad inmediata y con otros espacios. Los hechos que han ocurrido en el tiempo le advierten que una parte de sí mismo está en relación con algo que no es el tiempo, y le recuerdan que le es preciso buscar para sí mismo orígenes más lejanos que los del nacimiento terrestre, afanarse por éxitos más importantes que los de este mundo. Muy pronto —¿y cómo no pensar en Novalis?— *algo de la religión* se mezcla con su amor profano para "imprimirle el carácter de la eternidad". Desprendiéndose de su individualidad, la mujer amada y perdida se va transformando lentamente en la figura del ángel intercesor.

Pero, antes de ser el fin que el escritor se propone, ese deslizarse hacia el mito se ha producido sin que él lo haya querido: en verdadero tropel invasor, las imágenes eternas van sustituyendo irresistiblemente a la percepción "normal" de la realidad vivida. Y, como si fuera un atroz desgarramiento de su ser, Nerval experimenta esa doble existencia, en el plano de los acontecimientos individuales y en el del destino general que se le impone. Pasivamente, sufre esta elección fatal que lo condena a soportar todo el peso de la suerte del hombre. Poco a poco, aquello que él creía que era simplemente su vida se le va escapando, pero como para pertenecerle de manera más plena, esto es, para pertenecer no ya al círculo pequeñísimo de sus años terrenales sino a ese "yo" más ignorado, que no se conoce límites. Sin embargo, se pregunta con terror a qué se debe el que se hayan revelado bruscamente para él los abismos del ser. ¿Por qué él precisamente? ¿Por qué no otro cualquiera? El vago sentimiento de una culpa cometida comienza a obsesionarlo, y este temor, a su vez, se carga lentamente de un significado que antes no tenía. Por un instante lo ha concebido dentro de los límites de la experiencia individual, suponiendo que ha faltado a alguno de los deberes que le prescribía su amor. Pero pronto la intuición de la culpa entra también en el ciclo de la angustia esencial: ¿no será que la existencia misma es un pecado? La primera parte de *Aurelia* termina con el sentimiento de la más profunda desesperación, expresada en una imagen espléndida y trágica: "Las sombras irritadas huían lanzando gritos y trazando en el aire círculos fatales, como pájaros cuando se avecina una tormenta."

Sin embargo, del fondo mismo de la sima va a renacer la esperanza: esos infortunios que se le envían ¿no serán por ventura un signo de la clemencia soberana? Y, en vez de abandonarse a lo que quiere hacerse dueño de él, ¿no podrá el hombre apoderarse a su vez de ellos, transformando así la desgracia inexplicable en una serie de pruebas cuyo fin será el perdón? El grito de rebelión contra la injusticia de la suerte había sido terrible.

¿Y si el suceso que nos hiere impide el arrepentimiento? ¿Y si nos pone en estado de fiebre, de locura? ¿Y si nos tapa la puerta de la redención?

Pero la recuperación heroica que se lleva a cabo en la segunda parte de la obra arrancará a Nerval de esas tinieblas. Ahora se esforzará, con todas sus energías, por merecer la redención: aceptando la idea de que sus desgracias tienen un sentido, colaborando en la iluminación de ese sentido y transfiriendo todas las cosas del mundo cotidiano a la eternidad del mito, será como consiga hacer violencia sobre la mano que otorga el perdón.

Así se explica la aparente incoherencia cronológica del relato de *Aurelia;* con menoscabo de su encadenamiento fortuito, los momentos de toda una vida se ordenan con relación a su significación común. Una especie de memoria intemporal, análoga a la del sueño, presta su instante de crisis como punto inicial de todo un destino, y la infancia misma de Gérard de Nerval, transformada así por esta perspectiva diferente, parece posterior a los acontecimientos de la edad madura, de los cuales recibe ahora su coloración nueva.

La transfiguración de su propia vida en un mito que abarca todo el destino de sus semejantes, la consciencia cada vez más nítida del lazo que existe entre la solución del drama metafísico y el fin de sus tormentos personales, la necesidad de vencer la amenaza de la muerte por la conquista mística de la luz final: tal es el valor, triple y sin embargo único, que Nerval da a su tentativa de "dirigir su sueño".

¿Cómo no había de tomar el problema del sueño esa amplitud extraordinaria en un ser que se sentía invadido por bruscas oleadas de imágenes y que se veía forzado a vivir doblemente todo cuanto le sucedía: vivirlo simplemente, como todos lo hacemos, y revivirlo por la memoria y la escritura para captar su valor de símbolo?

Aurelia es, por ello, en dos sentidos distintos, una obra de sueño; en primer lugar porque el sueño constituye en ella, con la vigilia, un todo indisoluble y continuo, y en segundo lugar

porque el poema describe al mismo tiempo la conquista de la salvación y la lenta adquisición de los dones del sueño. El camino de la redención es paralelo al del conocimiento. La solución de los conflictos, realizada por el sueño, se comunica a la vida real; pero antes ha sido preciso reconocer la eficacia del sueño. Una de las últimas páginas de *Aurelia* precisa esta evolución:

> Me lancé a una audaz tentativa. Resolví capturar el sueño y arrancarle su secreto. —¿Por qué, me dije, no forzar por fin esas puertas místicas, armado de toda mi voluntad, y dominar mis sensaciones en vez de soportarlas pasivamente? ¿No será posible domar a esa quimera seductora y terrible, imponer una regla a esos espíritus de las noches que se burlan de nuestra razón? El dormir ocupa la tercera parte de nuestra vida. Es el consuelo de las penas de nuestros días o la pena de sus placeres; pero nunca he sentido que el dormir sea un descanso. Después de un sopor de algunos minutos, comienza *una nueva vida*, emancipada de las condiciones del tiempo y del espacio y *semejante, sin duda, a la que nos aguarda después de la muerte*... Desde ese momento me esforcé por buscar el sentido de mis sueños, y esta inquietud influyó sobre mis reflexiones del estado de vigilia. Creí comprender que entre el mundo externo y el mundo interno existía un vínculo...

El valor extraordinario que Nerval otorga al sueño aparece aquí muy claramente, con sus aspectos tan diversos: el sueño es ante todo lo que corrientemente se entiende por tal: las imágenes del dormir. Pero estas imágenes constituyen otra vida, llena de amenazas y de seducciones, en la cual huimos de las condiciones terrestres; lo que podemos percibir en ella "desde ahora" es la prefiguración de la vida eterna. Sin embargo, para que los abismos interiores adquieran este alcance excepcional, es preciso *forzar* sus puertas, pues en nuestro estado habitual, ese mundo —que hoy llamaríamos el mundo del inconsciente— no se nos muestra en toda su pureza. "El descuido o el desorden del espíritu", prosigue Nerval, falsean las relaciones entre las dos realidades, y así se explica "la rareza de ciertos cuadros, semejantes a esos reflejos gesticulantes de objetos reales que se agitan sobre el agua revuelta".

Todo esto demuestra un conocimiento muy inmediato, y captado con una maravillosa sinceridad, de las relaciones entre las dos mitades, diurna y nocturna, que constituyen juntas la continuidad de nuestro ser. Pero en ello percibimos también una asimilación del mundo de los sueños a una realidad trascendental, asimilación que es el resultado del largo esfuerzo de Nerval por sustituir con "creencias saludables" los accidentes de su existencia. No es casualidad que haya enmarcado toda su confesión entre dos afirmaciones casi idénticas de esta creencia, de la cual

hace así la idea central de su obra. Las primeras frases de *Aurelia* lo dicen con una extraña solemnidad.

El sueño es una segunda vida. Nunca he podido traspasar sin estremecerme esas puertas de marfil o de cuerno que nos separan del *mundo invisible*. Los primeros instantes del dormir son imagen de la muerte; un letargo nebuloso se adueña de nuestro pensamiento, y no podemos determinar el instante preciso en que el "yo", bajo una forma distinta, *prosigue la labor de la existencia*. Es un vago subterráneo que se ilumina poco a poco, y en el cual, de la sombra y de la noche, se desprenden las pálidas figuras, gravemente inmóviles, que habitan la morada de los limbos. Luego se forma el cuadro; una claridad nueva alumbra y pone en movimiento a esas raras apariciones: el mundo de los Espíritus se nos abre.

El movimiento que conduce a esas afirmaciones comienza por la irrupción, pasivamente soportada, de algo que se abate sobre Nerval y que va, de infortunio en infortunio, hasta tomar plena posesión de él. Pero en el instante de ser derribado, tiene un gesto de rebelión. Su voluntad vuelve a erguirse, y toda la segunda parte cuenta la lucha de esta voluntad por triunfar, por apoderarse de lo que se apoderaba de ella, hasta el momento en que brota la luz.

Los sueños y las visiones (Nerval no siempre hace la distinción) de la primera parte marcan una progresiva "expansión del sueño en la vida real": todo toma un doble aspecto, sin que la memoria pierda nunca un detalle, sin que la lógica parezca sufrir menoscabo. Una continuidad inquietante e inexplicable se establece entre los dos mundos. Transportado a un reino de visiones agradables, Nerval siente en él la añoranza de su existencia habitual; pero al volver a ella, se lamenta de haber dejado escapar el paraíso. Sueño y vida son dos mundos entre los cuales se debate el hombre, igualmente atraído hacia uno y hacia otro. En el estado habitual, esos dos mundos están separados, y la atmósfera extraña, en el relato de Nerval, comienza en el momento preciso en que el muro divisorio deja de ser impermeable. Angustiado al principio, Nerval se abandona muy pronto a esa especie de placer que experimenta al pasar con tan gran facilidad de un plano al otro.

La única diferencia que veía yo entre la vigilia y el sueño era que en la primera todo se transfiguraba ante mis ojos; cada persona que se acercaba a mí parecía cambiada, los objetos materiales tenían una especie de penumbra que modificaba su forma, y los juegos de luz, las combinaciones de los colores se iban descomponiendo, de suerte que me mantenían en una serie constante de impresiones ligadas entre sí, y cuya probabilidad era continuada por el sueño, más libre de los elementos exteriores.

En seguida, la diferencia entre los dos mundos se le vuelve a hacer perceptible; pero, lejos de regocijarse por ello, sufre. En pleno sueño, lo lastima la consciencia de la próxima recaída en la otra realidad. La ancha grieta que se abre entre las dos mitades de su vida no tiene ya su aspecto normal. Ese sentimiento se exacerba después de ciertos sueños que le dan la certidumbre de la inmortalidad futura. Desde ese momento ya no está separado de aquellos a quienes él amó sino por las horas del día, y "espera las de la noche en una dulce melancolía".

En el instante de gran desesperación, cuando cree haber cometido un delito contra la memoria de Aurelia, interroga al sueño: pero el sueño responde con imágenes sangrientas, con la aparición del doble y con una vinculación cada vez más sorprendente con los acontecimientos de la vigilia. Nerval no piensa en esas explicaciones que tan sencillas suelen parecer, y que admiten que el sueño compone sus escenas con elementos reales conservados por la memoria; la suya es ya una lógica diferente: siente la seguridad de que el mundo de la imaginación es tan real como el otro. "No sé cómo explicar el hecho de que, en mis ideas, los acontecimientos terrestres podían coincidir con los del mundo de lo sobrenatural; esto es más fácil de *sentir* que de enunciar claramente." Él mismo intuye que la evidencia que invoca no es ya la evidencia lógica, y desde ahora todos los pasos que dé su espíritu van a proceder de esas intuiciones directas.

Puesto que el mundo de los sueños es real y en él rozamos una esfera que es la de la inmortalidad, Nerval se impone la tarea de conseguir, desde ahora, todo lo que el sueño pueda entregarle del más allá. A la pasividad que le había hecho asistir al espectáculo de los sueños, sucederá el esfuerzo de conquista.

Me consagré, con todas las fuerzas de mi *voluntad*, a la tarea de penetrar más allá en el misterio cuyos velos había empezado a descorrer. El sueño se burlaba a veces de mis esfuerzos y no traía consigo sino figuras gesticulantes y fugitivas.

Toda la segunda parte está gobernada por esta decisión de triunfar, de descender a los abismos del sueño para arrebatarle sus tesoros. "Con esta idea que yo me había formado del sueño, como algo que abría al hombre *una comunicación con el mundo de los espíritus*, esperaba..., seguía esperando." Todos los acontecimientos decisivos ocurren en sueños. Pero, para terminar —y ésa es la señal del triunfo—, lo que se ha obtenido en sueños queda asegurado también para la vida en vigilia, como en *Los elixires del diablo* de Hoffmann, libro muy querido de Nerval. Las

certidumbres y las promesas adquiridas en el universo espiritual, ahora lleno de luz, lo son asimismo para el mundo terrestre, al cual regresa serenamente Nerval.

El universo de los sueños de *Aurelia* está poblado de símbolos provenientes de capas muy diversas: imágenes de su propia vida, mitos y poemas de todos los tiempos que se habían incorporado a su sustancia, formando todo ello una especie de mundo submarino muy cercano a la superficie, y pronto para mostrarse al menor llamado. Reaparecen ahí paisajes de la infancia; los antepasados de Gérard se congregan para recibirlo en sus brazos y para velar por su destino. Desciende a ciudades fabulosas, llenas de terrazas y de inmensas escaleras, donde subsiste la inocencia de las primeras edades. La nostalgia de la perfección original inspira la mayor parte de las visiones bienaventuradas, pero siempre va acompañada del doloroso sentimiento de que esa edad de oro no está hecha para creaturas como las que nosotros somos: los seres de los sueños profieren amenazas, advierten al intruso que su audaz empresa está prohibida; de pronto la idea del retorno necesario al mundo terrestre atraviesa el sueño y destruye su harmonía. O bien las divinidades que aparecen se desploman lamentablemente, pierden sus alas y se reducen a un pobre busto inerte caído al pie de un muro innoble.

Como en Jean Paul y en Victor Hugo, el sentimiento de los orígenes se asocia a la vez al de la infancia perdida y a la angustiosa visión de un caos en que todo se encuentra en estado de nacimiento, de fusión continua, de incesante confusión. Hay extrañas analogías entre lo que vió Jean Paul, gracias a sus sueños provocados, y los países volcánicos que Nerval recorrió en sus sueños. Hay en los dos esa visión del abismo que se hunde a través del globo terrestre y pasa junto al fuego central y a las venas incandescentes trazadas en las entrañas telúricas por los ríos de metal derretido.

No obstante, en Nerval, cuya expresión parece tan modesta y tan delicadamente sobria en comparación con las orgías jeanpaulianas y victorhuguianas, los grandes habitantes del sueño adquieren una significación mítica más definida. En vez de un ser humano rodeado de apariciones empeñadas en espantarlo o en infundirle confianza, en ese universo vemos debatirse las grandes querellas de los dioses.

Veo todavía, sobre un pico bañado por las aguas, a una mujer abandonada que grita con los cabellos sueltos, debatiéndose contra la muerte. Sus llorosos acentos dominaban el ruido de las aguas... ¿Fué salvada? Lo ig-

noro. Los dioses, sus hermanos, la habían condenado; pero por encima de su cabeza brillaba la Estrella de la tarde, derramando sobre su frente rayos inflamados... En todas partes moría, lloraba, languidecía la imagen dolorosa de la Madre eterna.

Los sueños de la segunda parte de *Aurelia*, sombríos y desesperados al principio, cambian poco a poco de matiz; al mismo tiempo, los personajes aterradores y dolorosos de las primeras visiones ceden su lugar a la serie de los benéficos intercesores. Aurelia misma aparece, pero se desvanece antes de conceder el implorado perdón; hay luego una desconocida que hace reproches a Gérard.

Pero muy pronto, en un vergel delicioso, paraíso bañado en una "luz suave y penetrante", el soñador se siente "sumido en una embriaguez encantadora" al ver aparecer a la diosa en quien se reúnen todos los rostros protectores de sus momentos de esperanza, la cual le dice:

Yo soy la misma que María, la misma que tu madre, la misma, también, a quien bajo todas las formas has amado siempre. Después de cada una de tus pruebas me he quitado una de las máscaras con que encubro mi rostro, y muy pronto me verás tal como soy...

Luego, el "primer sueño delicioso" vuelve a traer a la divinidad, que anuncia el perdón de la Virgen. Y todo termina en los sueños maravillosos, de harmonías infinitas, que preparan la espléndida aparición del Mesías, vencedor de la Muerte, acompañado de la Mediadora.

¡Oh, qué hermosa es mi gran amiga! Es tan grande que perdona al mundo, y tan buena que me ha perdonado a mí. La otra noche, estaba recostada en no sé qué palacio, y yo no podía llegar hasta ella. Mi caballo alazán tostado se curvaba ya bajo mi cuerpo. Las riendas rotas flotaban sobre la grupa sudorosa, y tuve que hacer grandes esfuerzos para impedir que se echara en tierra.

Esta noche... mi gran amiga se ha puesto a mi lado en su yegua blanca, con gualdrapas de plata. Me dijo: "¡Valor, hermano, porque ésta es la última etapa!" Y sus grandes ojos devoraban el espacio, y dejaba volar en el aire su larga cabellera impregnada de los perfumes de Yemen...

¡Oh, Muerte! ¿Dónde está tu victoria, puesto que el Mesías vencedor cabalgaba entre nosotros dos? Su túnica era de jacinto azufrado, y sus muñecas y tobillos resplandecían de diamantes y rubíes. Cuando su ligera vara tocó la puerta de nácar de la nueva Jerusalén, quedamos los tres inundados de luz... Entonces descendí entre los hombres para anunciarles la dichosa nueva.

Salgo de un sueño dulcísimo: he visto de nuevo a la que yo había amado transfigurada y radiante. El cielo se ha abierto en toda su gloria, y en él he leído la palabra *perdón* rubricada con la sangre de Jesucristo.

Obra heroica y prodigiosa bajo la infinita cortesía y la adorable ternura del tono, *Aurelia* termina con un triunfo: Nerval llega a la solución de su propio drama; pero el perdón se extiende a todos los hombres, y es el drama de toda creatura, que encuentra así el camino de la reconciliación. Este poema, ya de suyo tan rico, incluye por añadidura una idea del conocimiento y de la poesía, idea que lentamente se desprende y que culmina en estas afirmaciones:

Sea lo que fuere, creo que la imaginación humana no ha inventado nada que no sea verdadero, en este mundo o en los otros, y yo no podía dudar de lo que había *visto* tan claramente...

Debemos mantenernos de ideas puras y sanas para poder tener sueños lógicos. Guardémonos de la impureza, que ahuyenta a los buenos espíritus y atrae a las divinidades fatales. *Cuando nuestros sueños son lógicos, son una puerta abierta*, marfil o cuerno, *sobre el mundo exterior.*

Aquí es donde se capta el verdadero sentido de esa confianza de Nerval en los sueños: en ellos veía un medio apto para hacer descubrimientos, y no sólo el descubrimiento de sí mismo, sino también el conocimiento de la realidad última. Superando la etapa de subjetivismo que no es sino expresión lírica, expansión, confesión de sentimientos personales, desciende dentro de sí mismo hasta los "infiernos", hasta esas regiones, las más profundas, las más centrales, en que el místico conoce por fin la única experiencia válida. El sueño es uno de los medios que tenemos a nuestro alcance para escapar de la consciencia del individuo confinado en sí mismo.

Quienes se aventuran a esas exploraciones interiores traen de ellas obras singulares y perdurables que conservan, de su autor, no su ser accidental y perecedero, sino su esencia y su figura mítica. Esos hombres procuran llegar al plano profundo, en el cual se desarrolla, no su propia historia terrestre, sino su destino eterno. A semejanza de los místicos, pagan con el anonadamiento de su persona la inmersión en la noche.

Pero tales obras son al mismo tiempo las que asumen ese carácter "simbólico" y alusivo que luego definirá a toda la poesía posbaudeleriana. Tomadas de las fuentes del sueño por un hombre que cree en la realidad del mundo imaginario, proceden, como los sueños, según métodos muy particulares. El poeta, que tiende a captar en el acto mismo de la creación poética fragmentos de su propio destino (o, lo que viene a ser lo mismo, partículas de la realidad invisible), no elegirá sus palabras y sus imágenes conformándose a alguna ley de inteligibilidad en que haya convenido

con el común de los mortales: elige aquellas sonoridades y aquellas alusiones, intraducibles para él mismo, que despiertan en él las ondas infinitas de una emoción reveladora; una flor, un color, uno de los nombres de Dios, hasta una sílaba, serán las cosas que, a causa de una asociación con el recuerdo personalísimo de un instante favorecido, quedarán cargadas para él de un valor afectivo. Para él solo, según parece al principio; pero si es un verdadero mago y si sigue con toda sinceridad esos como choques interiores que ciertas imágenes producen en todos los hombres, el milagro se producirá y el lector *sabrá* que el poema le habla de una realidad profunda.

Los sonetos de Nerval, de los cuales él mismo escribía que "perderían mucho de su encanto al ser explicados, *si esto fuera posible*", son los más hermosos ejemplos de esta poesía:

EL DESDICHADO

Yo soy el tenebroso, el viudo, el desdichado,
el equitano príncipe de la torre sombría.
Mi sola *estrella* ha muerto; mi laúd constelado
ostenta el negro *sol* de la *melancolía*.

En la fúnebre noche, tú que me has consolado
vuélveme el Pausilipo y la mar que fué mía,
y la *flor* placentera al pecho desolado,
la guirnalda en que el pámpano a la rosa se alía.

¿Soy Amor? ¿Soy Apolo? ... ¿Lusignan o Birón?
El beso de la reina en mi frente poseo;
yo soñé a la sirena en la gruta en que nada...

Y he cruzado dos veces las aguas de Aquerón,
modulando a intervalos, en la lira de Orfeo,
de la santa el suspiro y los gritos del hada.

Muchos de los elementos que entran en estos poemas tienen una relación fácil de percibir con episodios de la vida de Gérard de Nerval o con sus lecturas y sus preocupaciones favoritas: *Melancolía* de Durero, estrella perseguida en *Aurelia*, aventuras napolitanas evocadas en *Octavia*. Pero es tal el valor poético de esos elementos sacados del fondo de un pasado conmovedor, que lo que menos importa es conocer su origen exacto. Al entrar en el universo del poema, actúan por sí mismos y el análisis biográfico nada puede añadir a su virtud de hechicería.

¿Debemos sorprendernos de que entre ciertas páginas de *Au-*

relia, inspiradas en recuerdos ocultistas, y la estética baudeleriana de las *Correspondencias* haya una analogía profunda que va más allá de las simples concordancias de vocabulario? Tal ese fragmento que no deja de evocar igualmente algunas de las tesis predilectas de Victor Hugo en su destierro:

Desde el momento en que tuve la seguridad de estar sometido a las pruebas de la iniciación sagrada, penetró en mi espíritu una fuerza invencible. Me juzgaba un héroe que vivía bajo la mirada de los dioses; todo, en la naturaleza, tomaba aspectos nuevos, y unas voces secretas salían de la planta, del árbol, de los animales, de los más humildes insectos, para aconsejarme y alentarme. El lenguaje de mis compañeros tenía giros misteriosos, pero yo comprendía su sentido; hasta los objetos sin forma y sin vida se prestaban a los cálculos de mi espíritu; de las combinaciones de guijarros, de las figuras de ángulos, de grietas o aberturas, de las rasgaduras de las hojas, *de los colores, de los olores y de los sonidos*, veía brotar harmonías hasta entonces desconocidas. ¿Cómo he podido existir tanto tiempo fuera de la naturaleza y sin identificarme con ella?, me decía. Todo vive, todo actúa, *todo se corresponde;* los rayos magnéticos emanados de mí mismo o de los demás atraviesan sin obstáculos la cadena infinita de las cosas creadas; *es una malla transparente que cubre el mundo* y cuyos hilos desatados se comunican cada vez más con los planetas y las estrellas. Cautivo en este momento sobre la tierra, entablo un diálogo con el coro de los astros, que participa de mis alegrías y de mis dolores.

II

Quienquiera que tú seas, teme, en esta honda sima,
el roce de los vagos pasajeros del sueño...
¡Oh! ¡Los soplos! ¡Temed los soplos de la noche!
¿Adónde os arrebatan? Los cautivos de un sueño
se hacen sueño ellos mismos y caen, fatalmente,
en el enjambre negro de los rostros etéreos.

VICTOR HUGO

Los primeros años del segundo imperio vieron nacer, por una singular coincidencia, las tres obras capitales que señalan la fuente de toda la poesía moderna: la *Aurelia* de Nerval (con las *Quimeras*, inseparables de ella), *Las flores del mal* y los poemas míticos de Hugo. En un aislamiento igual, tres visionarios caminaban en pos del sueño. A pesar de la diferencia de sus destinos y de sus climas interiores, esos tres monumentos de la aventura humana son, para nosotros, las cumbres poéticas del siglo XIX, a las cuales añadirá Rimbaud, veinte años más tarde, su *Temporada en el infierno*. De todos esos descensos a los infiernos, el de Hugo seguirá siendo el menos conocido; sofocado por la gloria de sus

otras obras, tuvo que esperar, para ser comprendido, a que la poesía de Nerval, de Baudelaire y de Rimbaud llevara a cabo la gran revolución poética de Francia.

Sin embargo, los vastos mitos de *Dios* y de *El final de Satanás* no difieren, en su esencia profunda, de toda la obra precedente de Hugo; las actitudes más características de su espíritu son las mismas desde sus primeros libros de versos hasta los vaticinios sociales de sus últimos años. Algunos movimientos, sensaciones e imágenes siempre semejantes reaparecen de un extremo a otro de su larga y fecunda vida. Tomarán un sentido diferente a medida que el poeta se vaya transformando en creador de religión; y los contrastes de la sombra y de la luz, del vuelo infinito y de la caída a los abismos, contrastes puramente físicos al principio, que sirven para pintar los espectáculos de la tierra o las variaciones del sentimiento subjetivo de la existencia, acabarán por llenarse de valores cada vez más míticos o por reflejar una contemplación dirigida a otros espacios. Pero la vivencia primera, el fondo de las imágenes y de las sensaciones, seguirá invariable. En la infinita riqueza de sus percepciones, hay algunas imágenes fundamentales que son como centros hacia los cuales vuelve sin cesar el poeta, arrastrado por un imán irresistible. Quien está familiarizado con su obra llega a adivinar desde lejos su proximidad, y conoce el instante en que la pendiente del poema lo va a llevar fatalmente a ciertos colores —el gris, el negro y sobre todo el blanco lechoso— o a ciertos objetos —sudarios, nubes, astros—; sabe que van a resonar trompetas, truenos y risas formidables, que pasarán soplos tórridos, helados o tibios, y que, finalmente, en el colmo de la alucinación, flotarán en el vacío cabezas, rostros salvajes, ojos extraviados en todos los rincones del universo. Entre ese caos de fragmentos arrancados a la naturaleza, cosas innombrables y viscosas, polvos impalpables, sustancias que se rebelan a todo intento de asirlas y que carecen de pesantez, hacen que nos hallemos sin cesar en el límite entre el universo material y algún otro mundo.

Es posible seguir a través de treinta y cuarenta años las metamorfosis de algunas de esas imágenes, y la especie de trabajo interior que las lleva, ora a su aspecto más grotesco y más contorsionado, ora a una depuración y una ligereza inmateriales. Así —para tomar un ejemplo vinculado por casualidad con nuestros románticos alemanes—, la imagen de la órbita vacía en el fondo de los cielos, tomada primero por Hugo del *Sueño* de Jean Paul, llevó en él una vida subterránea, de la cual surgió bajo mil diversas formas, cada vez que la obsesión de la ausencia de Dios acosaba al poeta. Esta imagen, que aparece en 1834 en los *Cantos*

del crepúsculo, que se reaviva indudablemente por la imitación que Nerval hizo de la pesadilla de Jean Paul en *Cristo en el monte de los olivos*, correspondía demasiado bien a una de las angustias profundas de Hugo para no vivir con una existencia hirviente y múltiple en sus poemas del destierro; esta imagen se opone sin cesar —y, cosa extraña, ese contraste, subrayado por Jean Paul en un primer borrador que hemos citado, se había borrado de la visión publicada— a la clásica imagen del ojo de Dios abierto en el espacio. El perverso y el ateo no distinguen sino "la faz vaga y sombría de Dios, y su ojo fijo". Para ellos, el "párpado cerrado" de la tumba "se abre hacia un agujero y una cuenca vacía". Un negador, un doctor rebelde "desordena los pliegues del cielo misterioso", y riendo solo en la noche, con una risa de energúmeno,

te muestra, en el oscuro centro de las tinieblas, a Dios, que es una horrenda calavera de muerto.

Y aquí la imagen llega verdaderamente, de deformación en deformación, al exacerbamiento típico de Victor Hugo.

Todas las imágenes constantes de la obra de Hugo han pasado por análogas metamorfosis; sea que las haya recogido al azar de sus lecturas —de las cuales sólo conservaba esos detalles, convertidos al punto en propiedad suya—, o que nacieran en él, las imágenes llevaban en su espíritu una existencia inextinguible e incesantemente móvil. Al bajar de nuevo a los abismos del olvido después de haber tomado una figura momentánea en el mundo del verbo, estaban listas para volver a la superficie al menor llamado, pero con el nuevo rostro que habían adoptado durante su larga permanencia en la sombra.

Igual cosa ocurre con los grandes gestos que simbolizan la confrontación del poeta con el universo exterior o con los espacios de arriba y de abajo, a tal punto que el constante retorno de esos mismos movimientos nos impone la representación de un Hugo gigantesco, asomado unas veces, inmóvil y soñador, sobre aguas profundas habitadas por inciertas creaturas, y otras veces con la vista elevada hacia los espacios siderales; con más frecuencia aún, lo vemos vagando en la inmensidad, procurando salir de lo "negro" para llegar a la claridad, golpeándose la frente contra techos de nubes sombrías, encontrando seres monstruosos o resplandecientes, o hundiéndose en precipicios sin fondo. Cada uno de estos gestos está prefigurado en los poemas del período romántico, antes de tomar, con el correr de los años, su significa-

ción más vasta. Así, el movimiento de viaje desatentado a través de los espacios está ya claramente indicado en 1831 en *La pendiente de la ensoñación*, poema de *Hojas de otoño*. Solo frente a "la extensión sombría", asomado al espectáculo del océano universal, "al doble mar del tiempo y del espacio", el poeta se precipita en él:

> Se sumió, pues, mi espíritu bajo ese mar ignoto,
> en lo hondo del abismo nadó solo y desnudo,
> siempre de lo inefable marchando a lo invisible...

El poema intitulado *Dios* estará hecho íntegramente de esas peregrinaciones desatinadas bajo las superficies de mares insondables o más allá de los soles y de las vías lácteas (y una vez más estamos aquí muy cerca de Jean Paul). Pero después de la iniciación en el espiritismo y en las creencias de la Cábala, cada uno de esos gestos, así como cada una de las imágenes de antes, recibirá un sentido nuevo, se orientará hacia el mito que se va elaborando.

La iniciación en el ocultismo no fué para Hugo un acontecimiento intelectual; como toda su vida espiritual, esta transformación se operó ante todo en el plano de las imágenes y de la poesía. También en este caso, la invención de los grandes mitos no hizo sino profundizar lo que él ya presentía. Al dar a su inspiración el alcance de una cosmogonía y de una explicación poética del mundo, Hugo confirmaba las intuiciones a que lo había conducido, desde su juventud, su experiencia de poeta. Hay extrañas concordancias entre varios textos separados por años. En *Literatura y filosofía mezcladas*, obra publicada en 1834 y en la cual recogió artículos escritos en el curso de los diez años anteriores, hay ciertas páginas que parecen anunciar toda la poesía moderna. No sólo reclaman "una lengua forjada para todos los *accidentes* posibles del pensamiento", sino que hablan de la inspiración en términos cercanos a la mística.

> Para que la musa se le revele [al poeta], es preciso que de algún modo se haya despojado de toda su existencia material en la serenidad, en el silencio y en el recogimiento. Es preciso que se haya aislado de la vida exterior para gozar con plenitud de esa vida interior que va creando en él una especie de ser nuevo, y sólo cuando el mundo físico ha desaparecido por completo de su mirada, podrá manifestársele el mundo ideal.

Estas palabras sorprenden ya en el poeta de los espectáculos exteriores. Pero he aquí que revela una inquietud más honda todavía frente al brotar de las harmonías secretas:

Sería singular y tal vez exacto decir que *a veces somos ajenos como hombres a aquello que hemos escrito como poetas.* Seguramente, esta idea parecerá paradójica a primera vista. *Sin embargo, el problema es saber hasta qué punto pertenece el canto a la voz y la poesía al poeta.*

De pronto nos encontramos en el centro mismo de la experiencia poética y en la línea que va de la frase de Baader, "la obra se hace en el hombre", hasta el *Yo es otro* de Rimbaud. El poeta siente que el canto es en él una presencia más bien que el producto concertado de su propia actividad. Hugo escribió esas líneas en 1824.

Treinta años después, en las actas —que son en tantos sentidos reveladoras— de las sesiones espiritistas de Jersey, "el ser que se llama la Muerte" responde, a una pregunta de Hugo acerca de la obra en que trabaja, con un discurso extraordinario en el cual percibimos el eco de las noches de laborioso insomnio durante las cuales el poeta, en este período de fiebre espiritual y de angustia religiosa, renovó y ahondó su antiguo sentimiento de la inspiración:

Todo gran espíritu hace en su vida dos obras: su obra de vivo y su obra de fantasma.

El vivo habla a su siglo en la lengua que éste comprende; él, el genio, tiene en cuenta la imbecilidad; él, la antorcha, tiene en cuenta la sombra.

Mientras el vivo realiza la primera tarea, el fantasma pensativo, de noche, durante el silencio universal, se despierta en el vivo, ¡oh terror! —¿Qué?, dice el ser humano. ¿No es eso todo? —No, responde el espectro. Levántate, ponte de pie; sopla un viento poderoso, los perros y las zorras ladran, las tinieblas reinan en todas partes, la naturaleza tiembla y se estremece bajo la cuerda del azote de Dios; los sapos, las serpientes, los gusanos, las ortigas, las piedras, los granos de arena nos esperan: ¡de pie! ... ¡Ven a realizar tu otra obra!

En esta obra, las ideas no tienen ya rostro humano. El escritor espectro ve las ideas fantasmas. Las palabras se turban, las frases tiemblan..., el vidrio palidece, la lámpara tiene miedo. Como las ideas fantasmas pasan rápidamente, entran en el cerebro, brillan, espantan y desaparecen..., fecundan o fulminan.

La obra de día ha marchado, corrido, gritado, cantado, hablado, ardido, amado, luchado, sufrido, consolado, llorado, suplicado. La obra de noche, torva, se ha quedado silenciosa...

¿No estás tú ahí temblando, vacilando, espantado?

¡Guárdate, oh vivo, oh hombre de un siglo, oh proscrito de una idea terrestre! *Porque esto es locura, porque esto es tumba,* porque esto es el infinito, porque esto es una idea fantasma.

Estas líneas —en las cuales vemos cómo la Muerte posee toda la elocuencia de Hugo— evocan lo que fué para el poeta la conmoción interior de los primeros años de destierro, y explican la

importancia que tuvieron para él las revelaciones de las mesas giratorias. Le ocurre exactamente lo que más tarde a Rimbaud, bruscamente invadido por un mundo de visiones y de hechizos, del cual supo, inmediatamente, que no era él el autor. El libro de Hugo sobre *Shakespeare*, en medio de páginas de fastidiosa erudición y de un increíble desfile de nombres propios, contiene a su vez algunas confesiones que iluminan y ensanchan aún más esa revelación. Aquel que es elegido para ser el lugar futuro de la poesía se azora ante los espectáculos suscitados por su propia magia. Arrebatado cada vez más lejos hacia los horizontes desconocidos, está rodeado de amenazas y se siente en las fronteras de la locura: desde ese instante "ya no es de aquí", toda una parte de su ser está condenada a otra realidad, que lo engloba en sí misma al mismo tiempo que lo sobrepasa. Pero esta sagrada misión del buscador de lo desconocido es también una maldición, un acto prohibido. Rimbaud, a su vez, en la *Carta del vidente*, llamará al poeta "el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito —y el supremo sabio, porque llega a lo desconocido". Y la *Carta* terminará, como la meditación de Hugo, con una confesión del necesario fracaso:

¡Que reviente, en medio de los rebotes que dan las cosas inauditas e imposibles de nombrar! Otros horribles trabajadores vendrán tras él; comenzarán por los horizontes en que el otro se desplomó.

Sin embargo, Hugo, "ladrón de fuego", no acepta la derrota. Y en las últimas líneas de esta patética página, se resigna humildemente a escuchar las imperfectas respuestas que Dios tiene a bien dictar al inspirado.

No encontrar nunca el punto de descanso, pasar de una espiral a otra como Arquimedes y de una zona a otra como Alighieri, caer revoloteando en el pozo circular, tal es *la eterna aventura del soñador*. Se estrella contra la pared rígida en que resbala el pálido rayo. Encuentra a veces la certidumbre como un obstáculo, y a veces la claridad como un temor. Pasa adelante. Es el pájaro bajo la bóveda. Es terrible. No importa. Medita...

Quien clava la vista demasiado tiempo en ese horror sagrado siente cómo la inmensidad se le sube a la cabeza...

La extensión de lo posible está en cierto modo ante nuestros ojos. *El sueño que tenemos en nosotros mismos lo volvemos a encontrar fuera de nosotros*. Todo es indistinto. Hay unas blancuras confusas que se mueven. ¿Son almas? Distinguimos cómo en las profundidades pasan unos vagos arcángeles. ¿Serán hombres algún día?

Hundimos la cabeza entre las manos, nos esforzamos por ver y por saber. Somos la ventana que da a lo desconocido... El hombre que no medita vive en la ceguedad, el hombre que medita vive en la oscuridad. *No podemos escoger sino entre lo negro...*

Todo hombre es libre de ir o de no ir a ese terrible promontorio del pensamiento desde el cual se divisan las tinieblas. Si no va, se queda en la vida ordinaria, en la consciencia ordinaria, en la virtud ordinaria, en la fe ordinaria o en la duda ordinaria; y está bien. Para el reposo interior, es evidentemente lo mejor.

Si va a esa cima, queda cogido. Las profundas olas del prodigio se le han mostrado. Nadie ve impunemente ese océano. Desde ese momento será el pensador *dilatado, agrandado, pero flotante;* es decir, el soñador. Un extremo de su espíritu lindará con el poeta, y el otro con el profeta. Cierta cantidad de él pertenece ahora a la sombra. Lo ilimitado entra en su vida, en su consciencia... Se convierte en un ser extraordinario para los otros hombres, pues tiene una medida distinta de la de ellos. Tiene deberes que ellos no conocen.

Vive en la oración difusa, aferrándose, cosa rara, a una certeza indeterminada a la cual llama Dios. En ese crepúsculo distingue lo suficiente de la vida anterior y lo suficiente de la vida ulterior para tomar esos dos cabos de hilo oscuro y atar en ellos su alma...

Se obstina en ese abismo atrayente, en ese sondeo de lo inexplorado, en ese desinterés por la tierra y por la vida, en esa *entrada en lo prohibido,* en ese esfuerzo para palpar lo impalpable, en esa mirada sobre lo invisible; a él viene, a él vuelve, a él se asoma, sobre él se inclina; da en él un paso, luego dos, y así penetra en lo impenetrable, y así avanza en las extensiones sin fronteras de la meditación infinita...

Guardar el libre albedrío en esa dilatación es ser grande. Pero por grande que uno sea, no resuelve los problemas. *Abrumamos al abismo con preguntas. Nada más.* En cuanto a las respuestas, están ahí, pero mezcladas con la sombra. Los enormes contornos de las verdades parecen mostrarse un instante, y luego vuelven a lo absoluto y en él se pierden.

La eterna aventura del soñador: a ella vuelve Hugo constantemente. La palabra "sueño" pudo tener para él al principio un sentido vago, semejante al que tiene en Lamartine:

> Gemía la noche, llena del rumor de los sueños.

Hugo se sirvió de esa palabra para evocar ciertas horas del día y ciertos aspectos del paisaje terrestre: "la puerta del día, vaga y semejante al sueño", se entreabre y el horizonte se ilumina; la visión de un hombre que vuelva dentro de mil años y contemple a la hora del crepúsculo el sitio donde estuvo París tendrá "la inmensidad incierta de una imagen nocturna".

> Con qué ojos mirará, como a través de un velo,
> como un sueño de enormes y difusos contornos,
> extenderse a sus pies el llano inmenso y pardo,
> lentamente ensancharse en el vacío nocturno
> y, como agua que se hinche y sube hasta los bordes,
> tragando poco a poco césped, colina y bosque,
> llenar el horizonte cuando caiga la noche.

Pero el verdadero sueño victorhuguiano conoce mejor ese movimiento de expansión enorme y de absorción en la sombra a medida que prosigue el viaje interior del poeta por espacios que no son los de la tierra: sima prodigiosa en que bullen los espectros, y cielos infinitos en que fulguran las claridades. Todos los aspectos de la visión, todos los espectáculos contemplados por "el pájaro bajo la bóveda" serán sueños: astros malditos que huyen, universos muertos que flotan "como sueños enormes", nebulosas "de donde sale el vasto enjambre de los sueños".

¡Oh tenebrosos cruces de abismos y de sueños!
¡Oh dormir, claraboya de las apariciones!
Gérmenes, avatares, noche de encarnaciones
en que vuela el arcángel y se revuelca el monstruo...

En el universo del sueño se revelan al hombre la noche más aterradora y las luces más puras, el arcángel y el monstruo, y esta ambivalencia de la visión es uno de los elementos esenciales de la experiencia de Hugo. Todo éxtasis es a la vez divino y peligroso, porque lo mismo abre las puertas de las profundidades en que duermen los espectros, que las del infinito hacia el cual se dirige "la ascensión azul". El enorme erotismo que Hugo proyecta sobre la naturaleza entera se traduce por los sueños, y por ellos se traducen también los mensajes de los ángeles.

El sol, la primavera y las bestias en celo
no son sino una flor quimérica y monstruosa;
aun estando dormido, sufre este mundo loco;
abril es sólo el sueño lascivo del abismo,
nocturna polución de arroyos, de perfumes,
de ramas y de auroras y de cantos de pájaros.

En el fondo de los "limbos salvajes", el poeta que en *Dios* se lanza a través del cosmos se convierte ahora en

una especie de horrible vasija de la noche
que llenan lentamente el sueño y la quimera,
los aspectos sombríos, las honduras sin fondo,
y, al tocar el vacío de indecisos embudos,
el áspero temblor de las pendientes negras.

Los demonios eligen el sueño para manifestarse y penetrar, "en un vago abrazo", hasta el corazón del hombre que duerme.

Somos los pasajeros siniestros del relámpago,
las medusas del sueño, de desceñidas túnicas,
los rostros abismales regados por las nubes.

El alma da a luz en el sueño "rostros de terror, escarnios melancólicos, más sombríos que el luto, más grises que ceniza", que parecen ser "las máscaras siniestras del estupor ignoto". En *El hombre que ríe*, la pesadilla aparece como el espantoso enlace del espíritu humano con los espectros sepulcrales de lo desconocido.

El sueño tiene sombrías afinidades fuera de la vida; el pensamiento descompuesto de los dormidos flota por encima de ellos, vapor vivo y muerto, y se combina con esa cosa posible que piensa también probablemente en el espacio. De ahí los embrollos... Una dispersión de existencias misteriosas se amalgama con nuestra vida *por esa orilla de la muerte que es el dormir.*

Si una de las márgenes de los sueños confina con el terror, la otra toca el misterio de la altura. Dios se revela al hombre en sueños: "un inmenso consejo misterioso desciende" cuando el alma vela en el cuerpo dormido. Los borradores de *Dios* conservan este fragmento:

Esas desgarraduras de la nube sagrada,
fragmentos monstruosos del gran Todo ignorado
que en medio del crepúsculo vagan y se deforman,
siniestros, en la frente de los hombres que duermen,
esos pobres jirones que ves del infinito,
son sueños en tus noches, dioses en tus altares.

Y Satanás, desde el fondo del abismo sombrío adonde fué arrojado, añora el dormir y los esplendores del sueño.

...Arrastro para siempre el insomnio
en una inmensidad siniestra de agonía.
No morir. No dormir. A eso estoy condenado.
El sueño no libera, pero así lo creemos,
y eso basta...
¡Ver huir sin cesar, como isla inabordable,
los oscuros y azules paraísos del sueño,
donde no sé qué cielo nebuloso sonríe!
¡Oh destino cruel! ...

Las visiones de angustia y los "paraísos azules" no se equilibran. En las esferas a que Hugo es arrastrado, la claridad surge de pronto, pero la sombra impera en masas enormes, pululantes de espectros. Es preciso descender a ella para alcanzar la luz; pero esta inmersión hacia las revelaciones atraviesa los infiernos donde acechan todos los peligros. Hugo parece encontrar en sí mismo esos mundos poblados de pálidos fantasmas, y en este gran primitivo la descripción de los espacios universales es en cierto modo

una pintura desmesuradamente amplificada de los abismos interiores. Hugo es "el pensador *dilatado, agrandado, pero flotante*", de que hablaba la Muerte por medio de las mesas giratorias: él mismo, acrecentado hasta el infinito, se ha convertido en el universo, y en él continúa vagando mientras se asoma a su propia vida secreta. Ya no hay aquí ni mundo exterior ni mundo interior; un formidable apetito del yo lo ha devorado todo. Y la sensación más intensa en medio de esa pérdida del yo, o de esa pérdida del mundo en el yo, es la del peligro. El sueño, lleno de pensamientos vedados, es *la entrada en lo prohibido.*

> ¿Acaso tú, viajero fatal, estás pensando
> en acciones de sueño extrañas y malditas,
> ir, forzar a la sombra, curioso y temerario,
> penetrar más allá que las alas del viento?

El acto del Soñador es "extraño y maldito"; y en el sueño en que se aventura, se expone a sentir "el roce de los vagos pasajeros del sueño". Los "hombres de arcilla" no pueden, sin riesgo de enloquecer, "dialogar en la sombra con lo desconocido".

Unas sorprendentes páginas en prosa publicadas en ese *Postscriptum de mi vida*, que debió ser para Hugo una especie de manual místico de su religión, insisten sobre el carácter de los sueños. "En el mundo misterioso del arte existe la cima del sueño", de donde fluye toda una poesía "singular y especial" hecha de tragedia y de comedia. Pues "*existe una hilaridad de las tinieblas.* Flota una risa nocturna. Hay espectros alegres".

> Esta cantidad de sueños inherentes al poeta es un don supremo... Quien no tiene esta cantidad celestial de sueños no es sino un filósofo... El arte respira sin dificultad el aire irrespirable. Suprimir esto es cerrar la comunicación con el infinito.

Pero en el mismo instante en que entona un himno al genio de los sueños, Hugo vuelve a ser presa de la angustia pánica que se insinúa en cada una de sus grandes meditaciones.

> Pero no olvidéis esto: es preciso que el soñador sea *más fuerte que el sueño.* De otra manera, hay peligro. Todo sueño es una lucha... Un cerebro puede ser roído por una quimera...
>
> Hay soñadores que son ese pobre insecto [el abejorro devorado por el escarabajo] que no supo volar y que no puede caminar; el sueño ilusorio y terrible se arroja sobre ellos y los chupa y los devora y los destruye...
>
> El yo es la espiral vertiginosa. El penetrar en ella muy adentro enloquece al soñador.
>
> Por lo demás, todas las regiones del sueño exigen que lleguemos a ellas

con precaución. Esas invasiones en el reino de la sombra no carecen de peligro. La ensoñación tiene sus muertos: los locos. Encontramos aquí y allá, en estas oscuridades, cadáveres de inteligencia... Esos escudriñadores del alma humana son mineros expuestos a graves peligros. *En esas profundidades suelen ocurrir siniestros.* Hay explosiones de grisú.

Los grandes mitos de Hugo, de cuya esencia no podemos hablar aquí, brotaron de esos abismos, y en ellos volvía a hundirlos sin cesar su genio nocturno. Tienen el esplendor y la perfecta coherencia de las cosmogonías antiguas, y no parecen obra de un poeta moderno, sino de generaciones y generaciones de pueblos primitivos.

Toda la poesía de nuestro tiempo ha llegado a desear un retorno a los poderes mágicos de que gozaba la humanidad durante sus épocas más remotas; pero Hugo no tuvo necesidad de formular ese deseo. Familiarizado con el sueño, enriquecido con todas las imágenes que traía de sus viajes a las regiones del caos cósmico o de las tinieblas del alma, pensaba por imágenes y no podía pensar de otra manera, como tampoco distinguía entre la inmensidad de los cielos y el mundo de su vida interior. Victor Hugo es ese "espíritu en quien la visión ha reemplazado a la vista", del cual habla él mismo en algún lugar. Su arte se confunde con su vida espiritual. Si este espíritu primitivo adoptó los errores más crasos y las vulgaridades más descomunales de su siglo, no fué por falta de inteligencia, sino porque para él no ocurría nada decisivo en el mundo cerrado de la sola inteligencia: las cosas importantes de su vida, los sufrimientos y los éxtasis, los amores y las angustias, no abandonan nunca el plano de las imágenes. Es imposible disociar de este plano (a diferencia de lo que ocurre con la mayor parte de los seres civilizados) una región espiritual o una vida de las ideas. Hugo transporta a su mitología todo cuanto recibe su espíritu —y que puede parecer necedad pura si se juzga con el criterio de la razón—; procede más o menos como el salvaje iniciado en las bellezas de la instrucción pública, gratuita y obligatoria. Pero su venganza (y su fatalidad también) será convertirse él mismo en el mito de una época desprovista de todo sentido mítico. Hará falta mucho tiempo para que se le restituya su verdadera grandeza; hará falta, ante todo, que otros poetas, menos ajenos que él a la civilización intelectual, se orienten hacia las épocas mágicas y devuelvan a la poesía y a la vida entera los poderes perdidos. Gracias a ello, el verdadero esplendor de Hugo será accesible de nuevo.

III

¡Oh, cómo te amaría, noche, sin tus estrellas,
cuyas luces nos hablan un idioma sabido!
Yo busco lo vacío, lo negro, lo desnudo.
BAUDELAIRE

Ante la obra de Hugo, Baudelaire se queda asombrado, lleno a la vez de admiración y de inquietud. El vigor de ese genio atrae y atemoriza a su debilidad; lo que tiene de desmesurado choca y seduce a un espíritu enamorado de la belleza perfecta. "El *alma colectiva* que interroga, que llora, que espera y que a veces adivina" por la boca de Hugo maravilla al más aristocrático de los artistas y al mismo tiempo hiere su delicadeza. Pero Baudelaire, como ningún otro, y aun antes de la publicación de los grandes poemas visionarios, presiente lo que va a ser el sueño de Hugo a partir de 1850, sueño tumultuoso en que hay "masas de imágenes tempestuosas arrebatadas con la velocidad de un caos que huye". Baudelaire observa esa voracidad de Hugo, esa "*facultad de absorción de la vida exterior*, única por su amplitud", que, unida a un extraordinario poder de meditación, crea en él "un carácter poético muy particular, interrogativo, misterioso y, *como la naturaleza*, inmenso y minucioso, sereno y agitado".

Frente a Hugo, Baudelaire es el poeta civilizado hasta el extremo; su angustia —que nada tiene de primario—, sus sufrimientos y sus nostalgias se orientan hacia una belleza que sería a la vez la expresión de un drama personal y el logro perfecto de un arte vigilado por un sentido estético hondamente penetrado de inteligencia. La inmensa riqueza de las analogías y de las correspondencias, adonde irá a buscar sus metáforas, no es para él ese formidable caos cuyos fragmentos, suntuosos y alucinantes, invaden eruptivamente la imaginación y el verbo de Hugo. La percepción de esas relaciones entre las cosas y el espíritu no es posible para él sino mediante ciertas experiencias excepcionales: una consciencia completamente moderna trata de *recobrar*, por una "hechicería evocatoria", los dones y las adivinaciones que la humanidad primitiva poseyó, pero que ha perdido.

Constructor de mis fantasías,
yo sometí *a mi voluntad,*
bajo un túnel de pedrerías,
las aguas de un extenso mar.

Lo que distingue a Baudelaire de Hugo, y lo que lo acerca a la vez al romanticismo alemán y a la poesía posterior a Rimbaud,

es la voluntad de magia: "Hay que *querer soñar* y saber soñar. Evocación de la inspiración. Arte mágico." "La inspiración viene siempre cuando el hombre *lo quiere;* pero no siempre se va cuando él lo quiere." Baudelaire elogia en Delacroix la ejecución precisa que debe proponerse "traducir el sueño con toda claridad", y admira los esfuerzos de Poe "por *someter a su voluntad el demonio de los minutos felices*, por evocar *a su antojo* esas sensaciones exquisitas, esas apetencias espirituales, esos estados de salud poética tan raros y tan preciosos, que verdaderamente los podríamos considerar *como gracias exteriores al hombre y como visitaciones*".

Esta última frase es particularmente reveladora, pues abarca toda la extensión de la experiencia baudeleriana. El poeta más consciente de su estética que ha habido afirma en ella que el acto del poeta creador es un gesto de la voluntad; pero al mismo tiempo impone límites al artificio deliberado que no puede menos de retener y fijar ciertos estados de gracia, ciertas presencias interiores que están fuera del dominio del hombre.

La estética de Baudelaire es inseparable de su destino espiritual y de su aventura humana. Poco importa que haya podido encontrar sus fórmulas explícitas en Hoffmann o en Poe. Porque todas esas afirmaciones responden primordialmente a las necesidades esenciales que sentía en sí mismo de transfigurar el sufrimiento, de perpetuar los estados de ensoñación que le permitían una reconciliación momentánea con la vida, y de llegar de ese modo, rehaciendo la unidad de sí mismo, a contemplar la unidad eterna a través de la multiplicidad de lo sensible. Es preciso citar el célebre pasaje del estudio sobre Poe, en el cual se expresa con toda claridad esta orientación espiritual:

> Ese admirable, ese inmortal instinto de lo bello nos hace considerar la tierra y sus espectáculos como un atisbo, como una correspondencia del Cielo. *La sed insaciable de todo lo que está más allá, y que es revelado por la vida*, es la prueba más viva de nuestra inmortalidad. Por la poesía y a través de la poesía, por la música y a través de ella, entrevé el alma los esplendores situados más allá del sepulcro; y cuando un poema exquisito hace subir las lágrimas a los ojos, esas lágrimas no son la prueba de un exceso de poder, sino más bien el testimonio de una melancolía irritada, de una postulación de los nervios, de *una naturaleza desterrada en lo imperfecto* y que quisiera *apoderarse inmediatamente, en esta tierra misma, de un paraíso revelado.*

"*Apoderarse de un paraíso revelado*", y ya desde ahora: también Novalis quería contemplar *ya en esta tierra* el mundo superior, confundido con la trama de la naturaleza terrestre. Nerval

anhela "*dirigir* su sueño eterno en vez de sufrirlo pasivamente", y el anhelo de Rimbaud no es muy diferente cuando afirma que hay que "*hacerse* vidente" y *llegar* a lo desconocido mediante el trastorno de los sentidos.

Sin embargo, a la ambición baudeleriana se suma un elemento ignorado por Novalis y Nerval: elemento de reto prometeico, que tampoco es ajeno a Rimbaud, y que inspira a Baudelaire este llamado a la muerte:

> Arrojarse hasta el fondo del abismo ignorado:
> *¿qué importa Infierno o Cielo, si he de hallar algo nuevo?*

Anhelo que tiene su eco en la temeridad de Hugo:

> De mí sólo quedaba *el afán de saber,*
> un anhelo hacia el mundo de las cosas posibles,
> un ansia de beber de las aguas que huyen,
> *aunque fuera en las manos fatales de la noche.*

Pero en el matiz satánico no es en Baudelaire sino el reverso de esa aspiración espiritual que rige todos los esfuerzos de su vida de poeta y de hombre, el signo del terror que lo invade cuando se cree capaz de conquistar los poderes excepcionales, y del remordimiento cuyos sombríos acentos se escuchan tantas veces bajo sus más puras harmonías.

El deseo de espiritualizar el mundo, de hacer de los hechos visibles símbolos de la "tenebrosa y profunda Unidad", responde en Baudelaire a una auténtica experiencia del éxtasis y a las tendencias innatas de su ser. Se ha falseado un poco el sentido y la intención de este deseo, insistiendo demasiado sobre la *teoría* de la analogía universal formulada en el soneto de las "Correspondencias", y sin prestar la debida atención a esa fantasía que fué el don especial de Baudelaire y que se encuentra en la raíz de toda su poesía. Hubo en su existencia momentos de despersonalización, de olvido del yo y de comunicación con los "paraísos revelados", que él mismo consideró como la cima de su vida espiritual, como los raros minutos en que, evadiéndose del destierro "en lo imperfecto" y en el Tiempo, alcanzaba la contemplación de la Eternidad. Es inútil evocar contra el valor de esas experiencias los medios "artificiales" de que tal vez se sirvió para provocarlos; si recurrió a esos medios (con menos frecuencia de lo que generalmente se cree), ello es prueba tan sólo de que una nostalgia, rayana a veces en la "melancolía irritada" y en la exacerbación de los nervios, le inspiraba el deseo de encontrar así

el camino de los paraísos entrevistos. Y donde habló con más claridad de sus estados de ensoñación fué precisamente en *Los paraísos artificiales*, y aquí contrapone a ellos las ilusiones de los sueños "materiales" obtenidos por la droga.

Los que saben observarse a sí mismos y que guardan el recuerdo de sus impresiones, aquellos que, como Hoffmann, han sabido fabricar su propio barómetro espiritual, han podido registrar a veces, en el observatorio de su pensamiento, *hermosas estaciones, días felices, deliciosos minutos.* Hay días en que el hombre despierta con un genio joven y vigoroso... El hombre favorecido con esta bienaventuranza, desgraciadamente *rara y pasajera*, se siente a la vez más artista y más joven, más noble, para decirlo en una sola palabra. Pero lo más singular de ese estado excepcional del espíritu y de los sentidos, que sin exageración puedo llamar paradisíaco en comparación con las pesadas tinieblas de la existencia común y cotidiana, es que no ha sido creado por ninguna causa visible y fácil de definir... Nos sentimos forzados a reconocer que esta maravilla, esta especie de prodigio, suele producirse como si fuera el efecto de una potencia superior e invisible, exterior al hombre, después de un período en que éste hubiese abusado de sus facultades físicas... Prefiero considerar esta condición anormal del espíritu como una *verdadera gracia*, como un espejo mágico en que el hombre está llamado a verse con rasgos hermosos..., una especie de excitación angélica, *un llamado al orden en forma comedida.*

Este "estado encantador y singular", añade, no se anuncia jamás por ningún síntoma previo. Sobreviene de repente, y nos da una agudeza excepcional de pensamiento y la esperanza de alcanzar un mundo mejor *mediante el diario ejercicio de nuestra voluntad.* Así se explica en Baudelaire el uso de las drogas; el hombre ha querido renovar esos éxtasis sin darse cuenta de que las ensoñaciones forzadas sólo nos revelan a nosotros mismos, a diferencia de los instantes de euforia en vigilia o de las presencias del sueño nocturno.

En el dormir, ese viaje de cada noche, tan lleno de aventuras, hay algo positivamente milagroso; es un milagro cuya puntualidad ha sido causa de que se embote el misterio. *Los sueños del hombre son de dos clases:* unos, llenos de su vida ordinaria, de sus preocupaciones, de sus deseos, de sus vicios, se combinan en formas más o menos raras con los objetos entrevistos durante el día, que se han fijado indiscretamente en la vasta tela de su memoria. *He ahí el sueño natural; es el hombre mismo.*

¡Pero la otra especie de sueño! *¡El sueño absurdo, imprevisto,* sin parentesco ni conexión con el carácter, la vida y las pasiones del durmiente! Este sueño, que yo llamaré jeroglífico, representa evidentemente *el lado sobrenatural de la vida.*

Doble experiencia del sueño nocturno y de los instantes de gracia que a veces les corresponden durante el día. ¿No es asom-

broso ver cómo Baudelaire desdeña aquellos sueños o estados de consciencia que sólo reflejan nuestra vida individual, nuestra existencia en el tiempo, para preferir esos otros sueños en que tenemos la sensación de una comunión con "lo sobrenatural"? Esta "atmósfera de los grandes días" se refleja en toda su obra; basta prestarle oído para percibir en ella incesantes alusiones a la bienaventuranza conseguida y añorada. En los *Poemas en prosa,* lo mismo que en *Las flores del mal,* reaparece sin cesar un tema, el de la imperfección de la vida cotidiana, del destierro en que estamos en el *Tiempo:* a lo cual se opone la afirmación de una presencia misteriosa tras las cosas y en el fondo del alma, presencia de la *Etèrnidad.* De ahí la obsesión de los relojes y la necesidad de salir de su propia vida por la inmensa prolongación de la memoria ancestral y de las vidas anteriores. "A través de las negruras de la noche, había contemplado a su espalda los años profundos..."

Un texto de *Cohetes* precisa el sentido de los éxtasis baudelerianos.

En ciertos estados del alma casi sobrenaturales, la profundidad de la vida se revela íntegramente en el espectáculo, por corriente que sea, que tenemos ante los ojos. Se convierte en su Símbolo.

Y la primera frase de *Mi corazón al desnudo* permite adivinar todavía mejor lo que Baudelaire entendía por esta huída fuera del tiempo: "Vaporización y centralización del yo. Todo está ahí." Escapar del "yo", o, mejor dicho, obtener que se disuelva, que se confunda con las cosas, es al mismo tiempo dar al "yo" la concentración suprema; nos cruzamos aquí con las etapas de la ensoñación de Jean-Jacques y con ese elemento de la presencia, ese "sentimiento de ser" de que carecen las embriagueces panteístas de Maurice de Guérin. Pero la analogía entre Rousseau y Baudelaire no es tan perfecta que se pueda confundir la simple euforia del uno con esa tentativa que realizó el otro de apoderarse del sueño. Evadirse del tiempo por la pérdida de la consciencia y el silencio de las facultades superficiales no es aún para Baudelaire sino la primera etapa, en la cual se injertan primero la meditación y después el esfuerzo estético.

Desde este punto de vista, nada es tan característico como los razonamientos por los cuales condena Baudelaire las percepciones obtenidas por el haschich. Unos se deben a su sentido del pecado y al drama de la salvación que se desarrolla a lo largo de su vida espiritual; interesan a la historia de su alma. Pero los otros caracterizan la obra poética de Baudelaire como la prolongación in-

mediata de sus instantes de despersonalización y de las deducciones filosóficas que de ahí saca. No sólo está vedado al hombre "turbar las condiciones primordiales de su existencia" y recurrir a la magia, tanto más infernal cuanto que es infalible, sino que el uso de la droga aniquila la voluntad, "impide *el trabajo sucesivo de la contemplación*". Quien se entrega a la droga, aun en caso de poder descubrir en ella un medio de conocimiento, sería incapaz de expresar lo que ha visto; pues el poeta debe tanto al trabajo como al éxtasis.

Los motivos religiosos y los motivos estéticos son inseparables en Baudelaire. La necesidad de sustraerse a la tiranía del tiempo y de disolverse en el éxtasis responde en él a ese gusto del infinito y a ese culto de la Belleza que nunca dejó de asociar, ni siquiera en el momento de sus últimas torturas espirituales y morales. No le bastaba haber experimentado a veces esa presencia interior de la Eternidad, único consuelo de su destierro terrenal. Pero tampoco le bastaba haberse elevado de la simple experiencia pasiva a la especulación sobre la sola Unidad que existe, y de la cual no son sino símbolos más o menos transparentes todas las cosas.

Llevaba en sí mismo "un culto de las imágenes, su grande, su única, su primitiva pasión", y "un gusto permanente, desde la infancia, por todas las representaciones plásticas" que lo orientaban hacia la magia poética. Si todas las sensaciones "se responden" y son los símbolos de la unidad total, el único medio que tenemos de restablecer nuestra comunicación con esa Unidad —fuera de los instantes en que la gracia la instaura de improviso— es el trabajo del poeta en busca de formas: no por ellas mismas, sino por lo que significan. Al restituir las cosas a su relación original, el poeta espera recrear en su consciencia y recrear para los demás la unidad cósmica. Apenas entrevé Baudelaire el sentido de la obra, y ya lo asaltan los escrúpulos. Pero no por ello deja de ser el iniciador de esa tentativa mágica que otros emprenderán más tarde, siguiendo sus huellas.

Él, sin embargo, desesperado de salir por ese medio "de un mundo en que la acción no es hermana del sueño", se afanará en buscar el camino de un progreso moral. Al final de su vida, cuando ya no brotan de él sino gritos de angustia y conmovedoras oraciones, renegará del sueño, al cual había pedido tanto, y acusará de su naufragio moral a "su inclinación a la fantasía" que le ha hecho perder veinte años, poniéndolo "por debajo de una masa de brutos que trabajan todos los días". La pérdida del yo

"en la grandeza de la ensoñación", que antes le había parecido tan deseable, en adelante ya no será para él sino una cobardía ante el trabajo.

IV

Noche blanca de témpanos y de nieve cruel...

MALLARMÉ, Herodías.

Las tentativas de Mallarmé y de Rimbaud llevan hasta dos distintas fronteras de lo posible las ambiciones del romanticismo. El "sueño" adopta en cada uno de ellos una significación menos imprecisa y más limitada que en sus predecesores; pero esta limitación se opera en dos sentidos opuestos, ambos implícitos ya en la mística baudeleriana.

La concepción "analógica" del universo se puede interpretar de diversas maneras. La primera interpretación es que el hombre "corresponde" en su vida más automática, la más inconsciente —y solamente ahí—, a la realidad universal, cuyos ritmos y movimientos están todos prefigurados o imitados en él mismo. Para conocer lo real, o los fragmentos de lo real, no hay entonces otro camino que dejar que en la sombra se cristalicen y de la sombra salgan las formas que en ella nacen espontáneamente. El abandono pasivo a la ensoñación es el principio de esta experiencia; una creciente confianza en todos los accidentes de la vida secreta permitirá, primero a Rimbaud y luego a los surrealistas, llevar este conocimiento hasta muy lejos. La segunda interpretación —y éste es el camino que querrá seguir un Valéry, en pos de Mallarmé— atribuye al artificio y al arte esa facultad de semejanza con la estructura del universo. Ya no son las oscuras imágenes de la ensoñación y las asociaciones aparentemente fortuitas de los objetos en la vida vegetativa del pensamiento los medios con que se pretenderá sustituir la percepción trivial de los sentidos y de la razón, sino otros accidentes: esos que un artesano del verbo obtiene relacionando voces diversas únicamente según las exigencias del ritmo, de la sonoridad o en general de un placer inexplicado que surge de la brusca aproximación de las palabras. Si antes se trataba de captar y de acoger, sin intervención deliberada, la vida de esas regiones donde la afectividad agrupa las imágenes, ahora se nos propone reunir de tal suerte los signos del lenguaje, que no intervenga en él ningún elemento de la vida en estado bruto.

Mallarmé recomienda *ceder la iniciativa a las palabras;* y Rimbaud declara: *Asisto al brotar de mi pensamiento.*

Por alejadas que estén una de otra, las dos actitudes no son irreconciliables. ¿Qué otro medio hay de captar el flujo impaciente de las imágenes interiores, sino las palabras? Y si admitimos una analogía universal entre esas imágenes y todo lo demás, ¿no tendremos que extender necesariamente esa analogía a las palabras mismas? En lo que enuncio espontáneamente, reduciendo lo más posible todo freno de mi razón, reconozco una expresión de mí mismo; más todavía: una expresión de lo real.

Y a la inversa: la confianza del artesano-poeta en la asociación de los vocablos ¿no descansa por ventura en esta misma creencia en una relación natural y necesaria entre la palabra y una realidad? Si, según Mallarmé, las palabras dejan de obrar como moneda destinada al comercio inmediato en las relaciones triviales de la vida; si, dotadas de una virtud "esencial", son eficaces por su sonoridad, su poder sugestivo y su colorido más que por su sentido, ¿no es porque se dirigen a esas reacciones que pertenecen a la capa "primitiva", "inconsciente" o "irracional" de nuestro ser?

Pero, aunque teóricamente se pueden reducir a una misma afirmación mística, y aunque cada una a su manera desemboca en un arte del símbolo, las dos creencias difieren por su calidad. La orientación personal de cada uno de los poetas que descienden de Baudelaire, su experiencia de la poesía, su particular naturaleza, el fondo religioso o especulativo en que viene a enraizar su misticismo estético son, como siempre, otros tantos elementos de diferenciación.

En el universo de Mallarmé, la nostalgia de la pureza, de la inocencia, se traduce en imágenes reveladoras. Todo color tiende a desaparecer en el blanco, todo objeto a resolverse en la ausencia de objeto, toda palabra a recaer en el silencio. Así la materia "se suprime" a medida que el verbo poético la evoca, atraída hacia el vacío por una imantación singular. Pero, semejante al místico que no acalla los poderes "normales" del yo sino para sustituir su acción ilusoria con la espera pasiva de otra actividad real, eficaz y superior, el poeta mallarmeano no precipita toda materia en el no-ser sino para dejar subsistir la Idea del objeto desaparecido, su sola forma perfecta, su esencia inmutable. El "sueño", en Mallarmé, es ese universo de las esencias que seducen irresistiblemente al poeta y que se oponen a la vida menospreciada. En este extraño místico, la visión espiritual, favorecida por un sabio empleo irregular del lenguaje, exige la total entrega de la existencia efímera. Indudablemente, la conquista del "sueño" equivale para Mallarmé al cumplimiento de su propio destino. Pero

no lo consigue sino excluyendo del Ser ese mismo destino, bajo su apariencia individual. Nada se expresa inmediatamente en el poema sobre el drama de la creatura en busca de su salvación. Sólo se tiende a la forma de aquello que por sí mismo carece de toda forma.

Al escribir un poema, es preciso excluir de él lo real "porque es vil". Ninguna de las angustias o de las esperanzas primarias del ser humano deja oír su voz en este paraíso espiritual. Los tormentos de la creatura, las sordas y pesadas rebeliones del instinto de la carne, de los sufrimientos, las bruscas apariciones de los fantasmas interiores, no tienen lugar en esta magia que sólo conoce lo que es transparente.

> ¡Me contemplo y me veo ángel! Y muero, y quiero
> —sea el cristal el arte, o sea el misticismo—
> renacer, con mi sueño cual diadema en la frente,
> a un cielo más antiguo, reino de la Belleza.

Es imposible, probablemente, llevar al extremo a que la lleva Mallarmé esa voluntad de transfiguración de lo real proclamada por los románticos alemanes. Pero el propósito de los románticos ya no es reconocible en este grado de pureza y en esta cercanía de lo absurdo. En sus más audaces negaciones de la realidad, en la idea que a veces se formaron de una super-consciencia soberana o (lo que muchas veces viene a ser lo mismo para ellos) de un advenimiento del sueño, nunca llegaron hasta ese despojamiento inhumano de Mallarmé. Cada una de sus tentativas está íntimamente vinculada con una interrogación que viene de todas las capas del ser y que aspira a la salvación personal. No habrían reconocido su estirpe en el "angelismo" del sueño mallarmeano, pues en él no verían vagar los espectros de la angustia y las consoladoras figuras de los intercesores.

> *Alma, mi centinela,*
> *hablemos suavemente*
> *de la noche tan nula*
> *y del día inflamado.*
>
> RIMBAUD

La obra y la vida de Rimbaud no los habría asombrado tanto, porque hubieran podido ver rasgos fraternales en el rostro de ese adolescente que, después de ellos, intentó por medio de la poesía mágica abrir en el mundo sensible una brecha sobre lo Absoluto. La violencia de su rebelión, de su cólera, el impenetrable misterio de su silencio, el destino todo de Rimbaud constituye un mito

que ciertamente los hubiera seducido. Su aspiración a volver al estado salvaje, a abolir todo aquello que, en el curso de su historia, el hombre ha tomado por conquistas y progresos suyos, no era tan ajena a la nostalgia "primitiva" de los románticos para que dejaran de ver en ella, llevada a cabo con una temeridad genial extraordinaria, la continuación de sus búsquedas. Pero ¿hubieran podido respirar la atmósfera del sueño rimbaudiano, tan opuesto al de ellos?

Un mundo tajante, claro, duro como el diamante, una fantasía de metal y de cristal habría acabado por lastimar a esos seres para quienes la imprecisión, la borrosidad de las líneas y la fugacidad de las apariencias en un universo convertido en fluidez musical eran los signos del paraíso soñado. No es el propósito de Rimbaud ni su gran aventura ejemplar lo que lo aleja del romanticismo alemán, cuyas ambiciones principales reaparecen en él, aunque sin saber que fueron las de los románticos; es su clima, es la calidad de su poesía. Ciertamente, el sueño de un Arnim estuvo habitado también por objetos y seres de una pureza glacial; pero en vez de hallar en su contemplación un placer extático y de oponer esa nitidez al mundo impuro en que vivimos, Arnim no encuentra en ese mundo más que el horror.

No obstante, es más fácil reconocer en Rimbaud que en Mallarmé el proceso propio del misticismo romántico. En Rimbaud aparece, desde la infancia, el mismo aislamiento de los románticos, en que reina la imaginación. "En un granero donde me encerraron a los doce años, ilustré la comedia humana." Y también la misma desesperada añoranza de un pasado que es a la vez la infancia y, más allá de ésta, en los años profundos, una vida anterior, bruscamente interrumpida por una culpa inexplicable.

> ¿Acaso no tuve, una vez, una juventud amable, heroica, fabulosa, digna de ser escrita en páginas de oro? ¿Por qué crimen, por qué error he merecido mi actual debilidad? Vosotros que pretendéis que hay bestias que sollozan de pena, enfermos que desesperan, muertos que sueñan mal, tratad de contar mi caída y mi letargo.

Él, que de su madre no recibió sino dureza y que no opuso a ella sino rebelión y veneno, evoca el "sueño maternal",

> el blanco nido en que los niños se acurrucan
> y, como hermosos pájaros mecidos por las ramas,
> duermen en paz y sueñan dulces visiones blancas.

Al salir de ese paraíso lejano, descubre el horror de la existencia humana. Y le parece que tal delito consiste en aceptar esa

existencia que la humanidad se ha formado, con su "pálida razón" que nos tapa el infinito, con sus insulsos placeres y su "felicidad que nadie elude". Pero en vez de esforzarse por integrar todo esto en una harmonía superior, o por aniquilarlo mediante una contemplación que lo transfigure, Rimbaud se lanza, con "el salto sordo de la bestia feroz", contra "toda alegría, para estrangularla". Ya no hay en sus labios más que el insulto, y su fiebre de destrucción no se detiene ante nada. Su negación no conoce ningún límite; a pesar del tono tan nuevo de ese furor, ¿no habrá que ver en él una forma exasperada de las esperanzas mágicas del romanticismo? Si Rimbaud rechaza lejos de sí todo lo que pertenece al mundo terrestre, es porque a su vez se orienta hacia un paraíso vislumbrado al cual siente pertenecer. La culpa no está sólo en consentir en la existencia, sino en existir. Culpabilidad inherente a la condición humana, a esta vida en que todo cuanto nos enorgullece nos *separa* y nos veda los goces verdaderos. Hay que destrozar esos lazos, recobrar a cualquier precio los métodos que nos permitan ser los dueños del mundo o perdernos en la inmensidad cósmica. Liberados por fin, podemos ser demiurgos *(he creído adquirir poderes sobrenaturales)*, o bien, por el abandono de toda consciencia separada, entramos finalmente en el total olvido, que es el único que nos restituye al Ser.

Ha sido encontrada.
¿Qué? La Eternidad.
Es la mar mezclada
con el sol.

En un intenso abandono a las sensaciones, si así puede decirse, es donde Rimbaud busca el éxtasis que le permita llegar a la contemplación de la Eternidad. Por la fusión con la inmensidad del mar bañado de sol es como se convertiría en *chispa de oro de la luz naturaleza*. "Bárbaro", voluntariamente privado de los poderes adquiridos, aspirará a un tiempo que sea "muy posterior a los días y a las estaciones y a los seres y a los países", y saboreará la promesa de ese tiempo en sorprendentes embriagueces, celebrando con la naturaleza nupcias que terminan con la pérdida de toda consciencia.

He dado un beso al alba de verano.

Nada se movía aún delante de los palacios. El agua estaba muerta. Los campamentos de sombra no abandonaban la ruta del bosque. Caminé, despertando los alientos tibios, y las pedrerías miraron, y las alas se levantaron sin ruido.

La primera aventura fué, en el sendero lleno ya de frescos y apagados resplandores, una flor que me dijo su nombre.

Sonreí al *wasserfall* que se desmelenó a través de los abetos: en la cima argentada reconocí a la diosa.

Entonces, levanté uno a uno los velos. En la calzada, agitando los brazos. Por la llanura, donde la denuncié al gallo. En la gran ciudad, ella huía entre los campanarios y las cúpulas; y, corriendo como un mendigo sobre los muelles de mármol, yo la perseguía.

En lo alto del camino, junto a un bosque de laureles, la envolví en sus velos amontonados y sentí algo de su inmenso cuerpo. El alba y el niño cayeron hacia el bosque.

Cuando desperté, era mediodía.

Lo más sorprendente, lo más perturbador en estos éxtasis rimbaudianos es el espíritu de sobriedad con que están reproducidos: no hay aquí sino las palabras necesarias, que, despojadas así de todo ornamento y de todo halo afectivo, toman un brillo intenso. Basta un ritmo muy secreto y muy sabio: por sí mismas se apartan de su empleo fácil y de su calidad trivial para cargarse de una significación distinta y de una musicalidad especialísima. La suprema exaltación del viaje por los espacios, que en Jean Paul y en Hugo abre las esclusas a un inmenso río de palabras, la fija Rimbaud con un solo movimiento rítmico.

He tendido cuerdas de campanario a campanario, guirnaldas de ventana a ventana, cadenas de oro de estrella a estrella, y estoy danzando.

"Fué al principio un estudio." En su inmensa añoranza de un paraíso perdido, Rimbaud no tarda en querer apoderarse a cualquier precio, y desde este mundo, de la inocencia negada al hombre. Su rebelión, al principio dirigida ciegamente contra todo lo que se presentaba a su vista y le recordaba su condición humana, se convierte muy pronto en una rebelión más ambiciosa aún. Ya no le basta con insultar; tiene que encontrar el instrumento, la fórmula que le permita "cambiar la vida". Puesto que la consciencia es un obstáculo, puesto que sólo los instantes de soberanía otorgada a las fuerzas oscuras desatan la danza maravillosa de la chispa de oro errante en la luz, se esforzará por desintegrarse metódicamente y por destruir en sí mismo todos los poderes que pertenecen a la existencia separada. "La verdadera vida está ausente. Nosotros no estamos en el mundo." Pero ¿acaso nos está vedado buscar el acceso a la "verdadera vida"?

No es necesario citar una vez más la célebre *Carta del vidente*, en la cual Rimbaud, que acaba de tener esta brusca revelación, consagra a la poesía como medio de conocimiento. El poeta no es el autor de su obra, como lo imaginan "viejos imbéciles que han detenido al individuo en el conocimiento del yo"; mientras se atenga a esta psicología simplista del individuo cerrado,

el hombre será esa creatura absurda y endeble que es el blanco de los furores de Rimbaud. Lo valioso que puede producirse en nosotros —y de manera eminente el nacimiento de la poesía— sobrevive "en las profundidades", después de haber reducido al silencio la razón y la consciencia. El poeta puede "llegar a lo desconocido", pero a condición de crear para sí mismo un acceso particular que lo libre de las facultades superficiales y no deje levantarse en él sino esa voz que ya no le pertenece exclusivamente. Se propone prolongar, hacer permanente la experiencia de esos estados en que el yo, dejando de percibirse a sí mismo, no es ya sino el lugar de una presencia. "Yo es otro." Hay que "conocer su alma..., escudriñar lo invisible y escuchar lo inaudito".

Pero a esta humildad de la consciencia que reconoce que no es ella la que capta lo real, viene a añadirse el segundo tiempo de la meditación de Rimbaud. Sabiendo que en él puede producirse la maravilla, el poeta pondrá toda su voluntad en suscitarla. "Ladrón de fuego", no vacilará ante ninguna tortura, ningún veneno, ninguna maldición. El "largo, inmenso y razonado trastorno de todos los sentidos" le conferirá el don de videncia. Y una vez que haya *visto*, será preciso *decir*, "encontrar una lengua". Nada tiene que ver la tentativa de Rimbaud con esa búsqueda de la sensación por sí misma que un esteticismo grosero pretende reconocer en ella. Nadie ha estado tan lejos de la "literatura" ni tan cerca de la esencia de la *poesía*. El uso que hace Rimbaud del lenguaje se justifica únicamente por esa voluntad de captar lo que no capta ningún otro de los medios de que disponemos. "Yo escribía silencios, noches, anotaba lo inexpresable."

Pero intentar apoderarse del sueño tiene sus peligros. El mismo sentimiento de maldición que, de Baudelaire a Hugo, va anejo a las ambiciones prometeicas cae con todo su peso sobre el intento de Rimbaud. En el instante de rebelarse, cuando descubre el sentido de su iluminación interna, Rimbaud desafía la maldición: reivindica altivamente las congojas reservadas al poeta, "el gran criminal y el gran sabio". Pero muy pronto llegará el tormento de la *Temporada en el infierno:* el que creyó poder liberarse de la condición humana creando su propio sueño, el que aceptó destruirse para llegar a la alegría del conocimiento, renunciará a proseguir la mágica aventura. Su destino le reservaba todavía otro uso de la palabra: bruscamente, las dudas y los remordimientos se han levantado en su interior, y con ellos toda la confrontación de las imágenes en que, desde la infancia, se han fijado las ideas de la culpa, de la desmesura, de las prohibiciones.

"El terror venía", pues entre la rebelión desesperada del ladrón de fuego y la sed de humilde serenidad del místico, se trababa en él un combate sin misericordia. ¿Dónde buscar la claridad sino en la palabra y en la expresión mismas?

La obra que, en la época de las *Iluminaciones*, había recibido esta dignidad de un medio de conocimiento irregular, prohibido, va a confundirse en la *Temporada* con el combate espiritual, "tan brutal como la batalla de hombres". Escribiendo, encomendando al verbo poético la tarea de fijar por medio de imágenes el sentido aún ignorado de su propio destino, es como Rimbaud trata ahora de sustraerse a la terrible amenaza que siente en sí mismo. Y, de hecho, la *Temporada en el infierno*, como ese otro "descenso a los infiernos" que es la *Aurelia* de Nerval, lleva a su fin y a su solución el problema personal del autor: problema vital, problema de la salvación, pero que es inútil querer reducir a una lucha ideológica cualquiera. Esta solución no podía venir sino en el plano del mito, y es absurda la tarea de "explicarla" o "traducirla" por la elección que Rimbaud hubiera hecho de tal o cual "doctrina". Una cosa es cierta: después de las torturas de la *Temporada* viene la calma, y al orgullo sucede la humildad. Ya no hay sino "abrazarse a la rugosa realidad". Frente a este misterio, toda interpretación es indiscreta y necesariamente falsa. Lo único verdadero y convincente que queda es el mito y su incomprensible conclusión. Y quedan algunas claridades proyectadas sobre el sentido de la poesía: de una poesía que no es distinta de la aventura vivida, que no "la expresa", sino que forma parte de ella. Como el Novalis de los *Himnos a la noche* y como el Nerval de *Aurelia*, Rimbaud no distingue entre su "sueño" y su "vida", entre el acto del hechizo poético y las etapas del conocimiento o de la salvación.

V

...Deseo de un deseo, o bien sueño de un sueño.

ANDRÉ FONTAINAS

Después de los grandes aventureros del sueño, después de Rimbaud y de Baudelaire, como después de los verdaderos románticos alemanes, hay una nueva generación que escucha sus lecciones y que recoge su herencia, aunque sin la misma necesidad interior. El lugar que los "simbolistas" concedieron al sueño y a la poesía mágica se asemeja hasta cierto punto al que se observa en los epígonos del romanticismo alemán. Para Baudelaire y Nerval, para

Hugo y Rimbaud, como para Novalis y Arnim y Hoffmann, el viaje al país del sueño había sido una azarosa aventura, una inmensa esperanza, o a veces una terrible prueba, y lo que siempre habían querido todos esos poetas era jugar un juego en que arriesgaban la vida. Pero vienen hombres como Eichendorff, como Mörike, como Heine: el "sueño" es a cada instante, en sus escritos, un motivo musical, un medio de dar al poema esa ligereza, esa suave irrealidad que el lector se pone a saborear por sí misma, con una especie de delectación estética. Los grandes poetas de la otra generación no habían "irrealizado" el mundo sensible sino para entrar en comunicación con una realidad intemporal, objeto de un deseo arraigado en su sustancia misma; sus inmediatos herederos, más ajenos a la angustia metafísica, menos temerarios en la respuesta a esa angustia, prefieren la evasión. Pero todo lo que había de dramático en las ambiciones espirituales —y tantas veces, también, en los terribles naufragios— de los primeros "videntes" se ha atenuado.

El simbolismo se asemejará a ese segundo romanticismo y, como él, contará con tres grandes poetas; pero ninguno de ellos será uno de esos seres "elegidos" o "malditos" que buscan en la poesía y a través de la poesía las certidumbres sin las cuales no podrían vivir. Más afines, por otra parte, a Mallarmé que a Rimbaud, realizarán una labor considerable: enriqueciendo, flexibilizando y liberando la lengua poética, proseguirán esa revolución, iniciada por los románticos, que volvió a hacer del francés un idioma apto para el lirismo.

Para esos poetas, el sueño será un clima preferido y un precioso modelo propuesto a sus investigaciones estéticas. Ninguno de ellos era lo bastante "primitivo", ninguno de ellos tenía relaciones lo bastante primarias con las imágenes para que su sueño continuo pudiera aflorar espontánea, brutalmente, a la superficie del poema.

Todos estos intelectuales aficionados al primitivismo —que para llegar a él carecían de las profundas angustias de Baudelaire, tan consciente también, pero tan naturalmente inclinado a evadirse de la consciencia— recurrieron al sueño nocturno y trataron de imitar su ambiente a la vez por procedimientos estudiados y por una constante alusión explícita a los sueños. Al lado de las irrupciones del sueño profundo que trastornan el mundo en Rimbaud, y aun al lado del sueño inmóvil y lejano de Mallarmé, los de los simbolistas tienen algo de artificial, en lo cual, por otra parte, está el secreto de su encanto infinito. Jardines, surtidores, estanques, trajes exquisitos, maravillosas castellanas, todo un uni-

verso de elegancia compone el paisaje onírico de esta época, lo cual es una prueba de que los sueños son el reflejo fiel de la elección que hace la imaginación de esos placeres y de los espectáculos que anhela. Pero ¡qué lejos estamos de esa noche del ser, de esos peligrosos abismos o de esos paraísos en que penetran los grandes aventureros!

Como antes en Heine, también ahora tiene un papel el sarcasmo; en Laforgue, por ejemplo, el sueño se mofa de la vida tan "cotidiana", y a su vez ésta interrumpe bruscamente el sueño. Ironía amarga que es otra forma de la nostalgia. Una consciencia demasiado lúcida impide al hombre moderno descender a los abismos interiores y evocar, como lo desea, los bienhechores climas de la vida oculta. De su propio dualismo, del imposible retorno a la unidad de sí mismo, se forja un espectáculo entretenido.

Para los simbolistas, el "sueño" pierde poco a poco sus profundidades tenebrosas para no ser más que ese mundo artificial en que uno se refugia. Esta evasión no deja de tener su nobleza; si ya no posee la punzante belleza trágica de las grandes luchas espirituales, es a pesar de todo la expresión de una añoranza y de un culto: añoranza de una perfección que la vigilancia del intelecto ha destruído, culto de la belleza creada por la imaginación libre.

El simbolismo, cuyas languideces y palideces parecen tan desvaídas después de los años que han pasado, fué sin embargo uno de los últimos instantes en que la humanidad intentó, por el esfuerzo colectivo de sus poetas, preferir lo que en ella misma se orienta hacia la belleza; a pesar de su incapacidad para vivir de esta profesión de fe hasta sus últimas consecuencias, algunos espíritus se persuadieron de que el espectáculo interior, aun aquel que debe más al artificio que a la espontaneidad, nos pertenece y nos expresa mejor que nuestras actividades sociales y nuestras servidumbres de animales gregarios. Esta elección del sueño y esta preferencia por la fantasía mágica llevan en sí el peligro de una evidente pérdida de sustancia humana. Pero ¿acaso es seguro que el encerrarse en el sueño sea una traición más condenable que la atención exclusiva a los actos y a los problemas de lo "real", a la cual se entregan apasionadamente ciertas generaciones más cercanas a nosotros?

De los poetas, a pesar de todo, en la serie de los siglos, es posible y lícito esperar los impulsos capaces de volver a colocar al hombre en el centro del universo, de abstraerlo durante un segundo de su aventura disolvente, de recordarle que, para todo dolor y para toda alegría exteriores a él, es un lugar indefinidamente perfectible de resolución y de eco.

ANDRÉ BRETÓN

El simbolismo preparaba el camino a una generación que, en los años que siguieron a la guerra de 1914, iba a hacer suyas las ambiciones de Rimbaud y a seguir su doble ejemplo: rebelión metafísica contra la imperfecta condición humana, y atención delicada a las revelaciones del inconsciente. La rebelión fué al principio negación, afán de desorganización, en la época del dadaísmo; después, en el surrealismo —por lo menos en el de los primeros años—, tentativa de reconstrucción, de afirmación metafísica.

El surrealismo adquiere una consciencia más clara de ciertos procesos que se habían hecho familiares a la poesía en el curso del siglo anterior. En ese sentido se acerca al romanticismo alemán, y se acerca a él también por la manera como se sirve del sueño. No es casualidad que Breton y sus amigos se hayan interesado por todos los románticos, aunque es verdad que, con gran injusticia, renegaron más tarde de ellos, con excepción de Arnim, por ese mismo reflejo que les hizo rechazar a Rimbaud para engrandecer a Lautréamont. En el París de 1925, igual que en la Alemania de 1800, un grupo de jóvenes poetas trataban de encontrar juntos —por medio de una *sym-philosophia* y una *sym-poesis* organizadas— un método preciso que permitiera sacar a la luz exterior la realidad oculta de la vida inconsciente. El movimiento espiritual es más o menos el mismo: se proclama el valor de conocimiento inherente a las agrupaciones espontáneas de las palabras y de las imágenes que surgen de la sombra interior; y se procura llevar a la consciencia todo el tesoro inconsciente. Breton define:

Surrealismo, s. m. Automatismo psíquico puro por el cual nos proponemos expresar, ya verbalmente, ya por escrito, ya de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo dominio ejercido por la razón, fuera de toda preocupación estética y moral.

Al principio el surrealismo se presenta, pues, como un *método*, y, según precisaba entonces Louis Aragon, un método al alcance de todos. "¡Basta que se tomen el trabajo de *practicar* la poesía!", decretaba Breton. Así, pues, la poesía se considera como una se-

rie continua de ejercicios, semejantes a los de los místicos, y por los cuales se podría "obtener" la gracia poética. Ésta se consigue provocando por todos los medios posibles —automatismo de la palabra y de la escritura, empleo de drogas, utilización concertada de ciertas alucinaciones debidas a la fatiga, etc.— esos estados de consciencia en que, liberado de la lógica, el espíritu logra una comunicación más estrecha con sus profundidades desconocidas. Se trata de llegar, más allá de la personalidad construída, a capas más primitivas del ser, y a esa "materia mental diferente del pensamiento, de la cual el propio pensamiento... no puede ser sino un caso particular".

Pero la adopción deliberada de este método no apunta, como tampoco el "trastorno" de Rimbaud, a fines literarios. Descansa sobre una esperanza milenaria, muy semejante al sueño de la Edad de Oro de Novalis; y esa misma esperanza se destaca, salvavidas único, sobre el sombrío fondo de una desesperación universal. Algunos textos esenciales de Breton, sacados del *Manifiesto* de 1924 y de *Los vasos comunicantes* de 1932, pueden bastar para evocar ese clima espiritual particularísimo que sigue siendo el mensaje más profundo de la secta surrealista.

Deseo que no se vea en el surrealismo otra cosa que un intento de arrojar un hilo conductor entre los mundos, demasiado disociados, de la vigilia y del sueño, de la realidad exterior e interior, de la razón y de la locura, de la serenidad del conocimiento y del amor, de la vida por la vida y de la revolución, etc....

Tanto va la creencia a la vida, a lo más precario de la vida, o sea la vida real, que al fin esta creencia se pierde. El hombre, soñador empedernido, cada día más descontento de su suerte, da vuelta trabajosamente a los objetos de que se sirve desde hace mucho y que le han sido entregados por su indolencia o por su esfuerzo...

Tengo fe en que esos dos estados, al parecer tan contradictorios, que son el sueño y la realidad, se resolverán en el futuro en una especie de realidad absoluta, de *surrealidad*, si así puede llamarse. A su conquista me lanzo, *seguro de no lograrlo*, pero demasiado indiferente a mi propia muerte para no acariciar un poco las alegrías de semejante posesión...

El surrealismo no puede justificarse sino por el estado completo de distracción al cual esperamos llegar en este mundo... Vivir y dejar de vivir, ésas sí que son soluciones imaginarias. La existencia está en otra parte.

Este acto de fe en todo aquello que puede vivir en nosotros más allá de nuestra pobre existencia —auténtico *credo quia absurdum*— explica la continua atención que Breton concedé al sueño, así como las aparentes fluctuaciones de sus ideas sobre la vida onírica.

En el año 1924 se proponía captar las fuerzas ocultas en las

profundidades del espíritu: "captarlas primero, para someterlas en seguida, si hay manera, al gobierno de nuestra razón". Importa subrayar esa reserva. A semejanza de los románticos alemanes, Breton no pretende abandonarse totalmente al sueño, sino conquistarlo, tratar de hacerlo utilizable para la consciencia. El propósito del surrealismo es aplicar no solamente sino *también* el sueño a "la solución de las cuestiones fundamentales de la vida". ¿No explicará el sueño a la vigilia mejor que ésta a aquél? ¿No estarán regidos por la "noche profunda" muchísimos de nuestros actos y de nuestros sentimientos? ¿No existirá en el sueño una certidumbre particular que permite al soñador estar más satisfecho con lo que le acontece, menos atormentado que el hombre despierto por "la angustiosa cuestión de la posibilidad"?

No eran éstas todavía más que preguntas. Breton vuelve a formularlas en *Los vasos comunicantes*, que siguen a la admirable *Nadja*, y que, con esta obra, constituyen el más conmovedor de todos los testimonios surrealistas. En ese año de 1932, preocupado por harmonizar su pensamiento con el materialismo histórico, Breton trata de hacer a un lado toda apología del sueño considerado como el lugar en que una fuerza espiritual diferente de nosotros mismos vendría a manifestarse en la creatura. Y, aplicando los métodos del psicoanálisis a algunos episodios de su propia existencia, sueños y divagaciones de la vigilia, observa que en el mundo cerrado del dormir, como en ese otro mundo en que nos creemos dueños de nuestros actos, "la exigencia del deseo en busca del objeto de su realización dispone extrañamente de las experiencias exteriores". Pero ahora concluye que el sueño no implica, fuera de la realidad cotidiana, "el reconocimiento de ninguna realidad distinta o nueva". Al anhelo de refugiarse en una vida sobrenatural, a esa "voluntad inoperante", opone desde ahora una voluntad *práctica* "de transformación de las causas profundas del hastío del hombre, y de subversión general de las relaciones sociales".

No obstante, fiel a su primera angustia, André Breton persiste en querer "transformar radicalmente el mundo" y al mismo tiempo "interpretarlo lo más completamente posible". Lejos de renegar de toda profundización del destino individual para atender tan sólo al porvenir de la sociedad, reclama que se "rehabilite el estudio del yo para poder integrarlo al del ser colectivo". A diferencia de algunos de sus amigos de antes, obstinados en olvidar su consciencia aguda del drama metafísico, Breton mantiene, en el centro de su nueva actitud, su reivindicación primera. Ningún fácil optimismo ha venido a atenuar o a recubrir en el revolucio-

nario de hoy el profundo diálogo interior entre la incurable desesperación y la infrangible esperanza.

En la interpretación del sueño y de la vigilia continúa viendo una especie de apretado tejido que asegura el intercambio necesario entre el mundo exterior y el mundo interior. Las necesidades satisfechas e insatisfechas del hombre mantienen esa "sed espiritual que, desde el nacimiento hasta la muerte, es indispensable que calme y *que nunca llegue a curar*".

No me cansaré de oponer, a la imperiosa necesidad actual, que consiste en cambiar las bases sociales demasiado vacilantes y apolilladas del viejo mundo, esa otra necesidad, no menos imperiosa, que consiste en no ver en la revolución futura un fin que, a todas luces, sería al mismo tiempo el de la historia. Para mí, el fin no puede ser sino el conocimiento del destino eterno del hombre...

Porque la "precariedad enteramente artificial de la condición social" del hombre no debe empañarle *la precariedad real de su condición humana.*

Cualesquiera que sean sus fracasos o sus éxitos, la grandeza del surrealismo consistirá en esa continua orientación hacia lo esencial y en esa prosecución de su esfuerzo a pesar de sus mismos éxitos y fracasos. Al igual que los precursores del romanticismo alemán o del segundo romanticismo francés, los surrealistas saben que la dignidad humana reside precisamente en esa entrega desesperada, en esa esperanza absurda que se alimenta en las profundidades mismas de la incertidumbre.

Cerremos los ojos,
todo está colmado.

PAUL ÉLUARD

La poesía surrealista, la de Éluard sobre todo, debe a esa presencia de la angustia humana, de la esperanza de un tormento de perfección muy particular, toda la hondura de los ecos que suscita. Si evoca el universo de los sueños y las "tinieblas abismales tendidas hacia una confusión deslumbradora", no es por el placer estético y por la simple alegría de pintar paisajes inmateriales. El poeta "se obstina en mezclar ficciones con las temibles realidades", no por juego, sino porque en los horizontes y en los fantasmas interiores reconoce signos de su propia esencia.

La objetividad poética no existe sino en la sucesión, en el encadenamiento de todos los elementos subjetivos, de los cuales, hasta nueva orden, el poeta no es el amo, sino el esclavo.

El poeta necesita acoger esos elementos menos comunicables de sí mismo y persuadirse de que en ellos precisamente, en lo que constituye su unicidad personal, está la razón de su humanidad y la posibilidad de una comunión con los demás hombres. Ya no hay aquí el paso de una "vigilia" a un "sueño"; cada poema de Éluard se sitúa de golpe, y nos sitúa a nosotros, en la atmósfera de ese gran sueño continuo en que la soledad y las presencias dejan de ser contradictorias, en que la ausencia ya no pone obstáculos al amor, en que la extrema pureza no excluye el esplendor carnal.

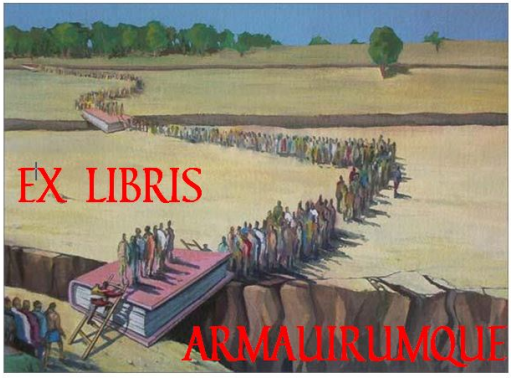
De todo lo que he dicho de mí qué cosa queda
he conservado falsos tesoros en armarios vacíos
un navío inútil une mi infancia a mi tedio
mis juegos a la fatiga
una partida a mis quimeras
la tempestad a la bóveda de las noches en que estoy solo
una isla sin animales a los animales que amo
una mujer abandonada a la mujer siempre nueva
en vena de hermosura
la única mujer real
aquí en otra parte
dando sueños a los ausentes
su mano tendida hacia mí
se refleja en la mía
doy los buenos días sonriendo
no pensamos en la ignorancia
y la ignorancia reina
sí todo lo he esperado
y he desesperado de todo
de la vida del amor del olvido del sueño
de las fuerzas de las debilidades
ya nadie me conoce
mi nombre mi sombra son lobos.

Un ansia inmensa de perfección y de absoluto, la búsqueda de un paraíso prometido, la restitución de una inocencia inverosímil, tales son las obsesiones que desde hace un siglo han encontrado, a través de toda la poesía de nuestra época, expresiones a la vez muy diversas y muy parecidas. Más que nunca, los poetas, en su aislamiento y en su tentativa aparentemente inhumana, coinciden en prestar testimonio por todos, en hacerse cargo de la ansiedad común, en lanzarse a las más temerarias exploraciones de la sombra interior para sacrificarle su vida personal y para conocer en esa sombra, en todo su dramático esplendor, la condición humana. Muy cercano a los surrealistas, y gran poeta del sueño, Léon-Paul Fargue canta la esperanza que se levanta ante el pensamiento de la muerte:

Otros mirarán esto cuando yo ya no exista.
La luz olvidará a quienes la adoraron.
No vendrá ni un llamado a alumbrar nuestros rostros.
Ningún sollozo hará resonar nuestro amor.
Apagadas estarán nuestras ventanas.
Una pareja extraña recorrerá la calle
gris. Las voces,
otras voces cantarán, otros ojos llorarán
en una casa nueva.
Todo estará colmado, todo perdonado.
La pena será nueva y nueva la floresta.
Y algún día, quizá, para nuevos amigos,
dará Dios esa dicha que nos ha prometido.

BIBLIOGRAFÍA

A. MARIE, *Gérard de Nerval* (1914).—A. BÉGUIN, *Gérard de Nerval* (1946).—D. SAURAT, *La religion de Victor Hugo* (1929).—MARCEL RAYMOND, *De Baudelaire au surréalisme* (1932).



EL ALMA Y EL SUEÑO

La idea de un alma es un objeto tan grande y tan capaz de arrobar a los espíritus con su belleza, que, si tuvieras la idea de tu alma, no podrías pensar ya en otra cosa.

MALEBRANCHE, Meditaciones

Desde el romanticismo hasta nuestros días persiste la misma incesante angustia, que como respuesta a ella suscita creencias muy semejantes y que ha contribuído a hacer surgir ciertas tentativas poéticas. Entre estas tentativas se pueden señalar muchas diferencias, que no siempre concuerdan con las diferencias de época o de país: a menudo Berntano se asemeja más a Baudelaire que a Arnim, y éste parece ser comprendido más fácilmente por algún poeta surrealista que por los críticos de su tiempo. Por lo demás, ninguna de las aventuras espirituales vividas por los románticos alemanes y por sus émulos del siglo XIX francés es reductible a otra. Así, pues, ¿por qué no contentarnos con el desfile de esas personalidades tan originales y diversas?

No obstante, el espíritu queda insatisfecho: sin que sea posible fijarlas en una fórmula, percibe ciertas afinidades que hacen de esos poetas una sola familia, y de la poesía de todos ellos un clima de unidad innegable. Ninguna definición, al parecer, puede captar verdaderamente esta esencia del romanticismo, que pertenece al orden de la cualidad sensible y de la afirmación vital, no al de la inteligencia pura. Sin embargo, nuestras tendencias intelectuales, nuestras corrientes de pensamiento están demasiado mezcladas con elementos románticos para que, a pesar de todo, no experimentemos la necesidad de conocer mejor la naturaleza de esta herencia. Quizá no lo podamos lograr sino por una serie de aproximaciones sucesivas y por la evocación de los mitos predilectos del romanticismo. Así vendría a construirse, a su vez, una especie de mito del romanticismo. Pero de este mito bien podemos prescindir: lo que urge ser reconocido es aquello que, en nuestro pensamiento y en nuestra vida, puede sobrevivir de la enseñanza romántica, seguida con mayor o menor fidelidad. No sólo porque estas cosas existieron en un tiempo, sino porque las respuestas del pasado a las grandes cuestiones humanas prosiguen en nuestro interior su existencia, continúan vivas en nosotros y siguen exigiendo a las generaciones que elijan entre ellas.

La actitud romántica, que no se limita al simple plano literario, fué la de una época determinada, y es innegable que no se la

puede asimilar por completo a ninguna otra. Sin embargo, por sus creencias esenciales se vincula al mismo tiempo con ciertas actitudes que el espíritu humano puede reasumir de una época a otra si sigue una de las pendientes naturales de su meditación. A ellas vuelve, de manera particular, tras esos períodos en que, cultivando únicamente sus poderes conscientes, se esfuerza por gobernar el mundo según las leyes de la razón. Entonces la creatura se siente aislada en la inmensidad de un universo al cual se opone, y, por haberse reducido a las actividades lúcidas, se siente presa del temor y de la tristeza al adivinar, vivas a pesar de todo en la sombra de sí misma, las fuerzas que ella quiso dejar sepultadas para siempre.

Deseosa de una dilatación, inventa, para tranquilizarse, esos mitos que vemos reaparecer por intermitencias y que tienden a arrebatar a la creatura de su soledad para reintegrarla en el conjunto de las cosas. Los *inventa*, en los dos sentidos de la palabra: los redescubre en el tesoro de la historia espiritual, pues ya han existido; pero los crea, pues nunca han tenido enteramente la inflexión particular que ella les imprime en cada ocasión. Lo que importa no es averiguar el origen histórico de esos mitos, sino captar bien su nueva coherencia: en la época romántica, unos proceden del ocultismo, otros provienen de antecesores inmediatos, Herder o Goethe; pero hay otros, como el mito del sueño y del inconsciente, que parecen haber recibido del romanticismo su primera expresión cabal. Sin embargo, viejos o nuevos, sólo adquieren un valor original por el hecho de ser encontrados: se desprenden de sus fuentes históricas para entrar en un sistema de pensamiento muy diferente, donde su presencia responde a una necesidad interior. Podemos, pues, seguir su génesis en relación con este sistema particular, sin preocuparnos ya de su procedencia libresca: pues, cuando han sido recogidos por un espíritu que no podía vivir sin ellos, se animan con una vida nueva.

1

> *Hay grandes semejanzas que cruzan la cara del mundo y la dejan marcada aquí y allá con su lux. Aproximan y ajustan lo que es pequeño y lo que es inmenso. Sólo de ellas puede nacer toda nostalgia, todo espíritu, toda emoción.*
>
> JEAN GIRAUDOUX, La escuela de los indiferentes

El error más grave posible consistiría en no ver en la psicología romántica sino un primer bosquejo, todavía torpe, de las con-

cepciones de la ciencia moderna. Lo que los románticos se proponían no era conocer y describir el funcionamiento de nuestros resortes internos. Sus esfuerzos y sus abandonos apuntan, manifiestamente, a mayor altura que ese análisis. Las efusiones líricas de los personajes jean-paulianos, en el seno de una naturaleza convertida de pronto en algo musical; los extraños significados que adquieren los objetos y las acciones en el universo de Hoffmann y lo que ese poeta llamaba sus "momentos cósmicos", acontecimientos interiores de dolorosa agudeza; los valores simbólicos que Novalis se esfuerza por encontrar en todos los lenguajes de las ciencias, de los números, de las sensaciones y de las imágenes: todo eso se refiere a un conocimiento "mágico" que pone nuestra vida oscura en relación con la inmensa realidad presentida más allá del universo sensible. Entre los románticos más espontáneos, como Tieck o Brentano, el límite entre el "afuera" y el "adentro" se borra hasta tal punto, que ya no sabemos si sus personajes se buscan a sí mismos a través de los espectáculos y de las aventuras, o si a través de sus estados de ánimo, al azar de los juegos del pensamiento y del lenguaje, van en busca de algún tesoro vislumbrado. ¿Por qué pista corren desatinadamente, de qué descubrimiento único están ansiosos todos esos seres que huyen unos de otros y vuelven a encontrarse, refugiándose alternativamente en el sueño y en la realidad? Cuando Arnim, ese hombre aparentemente tan bien plantado en lo real, tiende las mallas de una dimensión maravillosa muy arbitraria, cuando enreda las palabras y las sílabas, ¿qué profecía espera leer en esa mancha de café? ¿Con qué objeto organiza Rimbaud su inmenso y razonado trastorno? Hugo en sus orgías de metáforas, Nodier y Nerval edificando el mito de su propia vida, Baudelaire y Mallarmé ansiosos de transparencia pura, los surrealistas ensayando sus métodos, todos juegan evidentemente un juego gravísimo en el cual exponen su existencia misma. ¿Está vedado reconstruir por medio del pensamiento el camino que siguieron, y que va de la angustia a sus extrañas tentativas, a sus certidumbres irracionales, y también a sus fracasos?

Un vago remordimiento le advierte al hombre moderno que quizá ha tenido, que podría tener, con el mundo que habita, relaciones más profundas y más harmoniosas. El hombre sabe muy bien que en sí mismo existen posibilidades de felicidad o de grandeza de las cuales se ha apartado. Ciertos seres, en particular, traen al mundo esta nostalgia: los poetas son aquellos que, no contentos con expresar las voces interiores, tienen la temible audacia

de seguirlas hasta las más peligrosas aventuras. Insatisfechos de la realidad externa y de los contactos elementales que con ella tenemos, experimentan ese malestar, esa incertidumbre que es imposible sofocar en el espíritu cuando éste ha escuchado la voz del sueño. Su primer sentimiento es el de pertenecer a la vez al mundo exterior y a otro mundo que manifiesta su presencia en accidentes de toda suerte, interrumpiendo el curso cotidiano de la vida. Ante esos bruscos saltos de lo real, los poetas se dan cuenta de que algo ocurre, de que algo pasa "en el aire". Saben entonces que no es una cosa tan natural ser un hombre en esta tierra. Una especie de reminiscencia enclavada en toda creatura, pero capaz, en ellos, de súbitas resurrecciones, les enseña que hubo un tiempo lejanísimo en que la creatura, en sí misma más harmoniosa y menos dividida, encajaba sin dificultad en la harmonía de la naturaleza.

¿Por ventura no guarda cada ser humano en su corta memoria el recuerdo de una época en que la separación no había sobrevenido aún? Edad de oro de la infancia, que creía en las imágenes y no sabía que hubiera un mundo exterior real y un mundo interior imaginario. Edad de oro de las épocas primitivas, en que el hombre gozaba de poderes más tarde perdidos y cautivaba con su palabra los objetos que lo rodeaban. Edad de oro aún más antigua, de que hablan las fábulas de los pueblos, época en que Orfeo seducía a las bestias y a las peñas. La reminiscencia remonta la cadena infinita de los recuerdos. Y quien está dotado de esta memoria se pone a esperar, porque adivina dentro de sí, adormecidos pero capaces de despertar, los gérmenes que dejaron esas épocas infantiles. Aquello que el hombre ha perdido está ahí todavía, sofocado, pero vivo. Será necesario un largo esfuerzo, un descenso a los infiernos interiores, si la creatura, dispersa por obra de la separación, poco segura de poseer todavía un centro, quiere encontrar de nuevo su integridad. Pero basta que lo consiga en parte para que la edad de oro no sea ya una cosa del pasado: será la tierra prometida hacia la cual nos orienta todo nuestro progreso.

Así nacieron los grandes mitos, descubiertos o renovados, con los cuales el romanticismo respondió al extremado análisis del siglo precedente. Confiándose a las imágenes, procuró encontrar la fecundidad de la imaginación mítica —y algo más que la fecundidad: la verdad del conocimiento mítico y su saludable influencia. Las imágenes hacen bien al alma, se había dicho ya en los comienzos del romanticismo. La poesía es la realidad absoluta, se añadirá muy pronto.

El primer mito fué el del Alma; mientras la razón descomponía al ser en facultades yuxtapuestas, ruedas de una máquina desmontable, una creencia inexplicable, pero ferviente, reafirmó la existencia de un centro interior; principio de nuestra vida, morada de nuestras certidumbres, entidad inalienable, el alma ya no es objeto de la curiosidad psicológica interesada en averiguar el funcionamiento de nuestro espíritu. Vuelve a ser una esencia viva, ocupada en su destino eterno y no en su mecanismo; sabe que viene de más lejos que sus orígenes conocidos, y que le está reservado un porvenir en otros espacios. Frente al mundo que ha venido a habitar, experimenta el estupor de un extranjero transportado al seno de pueblos lejanos. Una ansiedad profunda se apodera de ella cuando se pregunta hasta dónde se extiende su propio dominio: provisionalmente desterrada en el tiempo, recuerda o presiente que no pertenece del todo al mundo de este destierro. Asomada a sí misma o vuelta hacia la inmensidad sensible, procura percibir esas melodías secretas que en las esferas siderales, lo mismo que en el fondo de la persona, conservan aún el acento de una patria añorada.

El alma reconoce las más preciosas de esas melodías en el canto salvaje que sirve como de sordo acompañamiento a nuestra existencia y que a veces, gracias a ciertos estados excepcionales, cubre con su extraña voz las palabras inteligibles y falaces por las cuales creemos expresarnos.

El segundo mito será el del Inconsciente: el alma, en busca de salidas abiertas hacia sus propias prolongaciones, se empeña en creer que el sueño, el éxtasis, todos los estados de liberación más o menos perfecta de los límites del yo son más ella misma que la vida ordinaria. Abandonando la vida periférica de las percepciones y de los acontecimientos habituales, cree poder alcanzar una concentración que le revele su esencia más pura. Pero al mismo tiempo espera que esta capa, la más profunda, al liberarse del aislamiento de la existencia separada, sea el sitio de una comunicación con la realidad más vasta en que estamos sumergidos: realidad cósmica o divina, ambas infinitas y de naturaleza espiritual. Así, podríamos llegar a nuestro verdadero yo al término de la concentración, y esta conquista nos aseguraría una expansión ilimitada; al convertirnos finalmente en nosotros mismos, seríamos por ello más que nosotros mismos.

Pero este mito del sueño trae consigo peligrosas tentaciones. Podemos llegar al extremo de divinizar el inconsciente, de renegar de la otra mitad de la vida: lo que había aparecido como una salida hacia la luz amenaza con ser la puerta abierta sobre el abis-

mo. El camino que lleva al verdadero conocimiento del yo también puede conducir a la pérdida de la individualidad, a su irremediable disolución. La aventura no carece de riesgos. Al huir de la prisión del yo consciente, hay que evitar el peligro de quedar encerrado en la prisión del sueño, de la cual nadie regresa. De ahí los terrores. Quien ha tenido confianza en las obras de su propia imaginación, quien ha aceptado ver en ella una auténtica expresión de sí mismo y un conocimiento válido, se atemoriza en ciertos momentos de su exploración. No es fácil encontrar la salida del laberinto interior; las formas, las imágenes, los horizontes y los habitantes creados por el inconsciente liberado de sus cadenas no siempre tienen un aspecto sonriente. Los terrores de Hugo, el estupor de Arnim corresponden a ese dramático instante. El sentimiento de lo prohibido, anejo a las tentaciones prometeicas, se mezcla sordamente a toda la poesía romántica, desde Hoffmann y Nerval hasta Baudelaire y Rimbaud: temerario unas veces, el "ladrón de fuego" desafía las maldiciones, y otras veces, inquieto, se somete. Casi todos los que se han lanzado a la aventura han vuelto a "la rugosa realidad" enriquecidos con todos los tesoros de las profundidades, pero convencidos de que los límites impuestos a nuestra existencia actual no se pueden traspasar sin que sea castigada la osadía.

No obstante, si hay que esperar la gran partida definitiva, gracia que llegará a su hora, si es sacrílego querer precipitarla por medios humanos, en cambio no nos está vedado —todo lo contrario: nos lo prescribe nuestra nostalgia misma— captar desde ahora todos los presagios que se nos dan. El conocimiento es un pecado cuando el hombre pretende hacer de él un instrumento de divinización de sí mismo en el curso de la vida presente. Pero también la ignorancia es culpable, por lo menos esa ignorancia que nos invita a instalarnos en nuestra existencia fácil y a dejar en la sombra todo aquello que, en nosotros, sobrepasa los límites aparentes. Es vanidad y locura querer evadirse; pero es necedad y cobardía no tratar de comprender los signos que nos revelan nuestra verdadera naturaleza.

Aquí interviene el tercer mito, el de la Poesía, considerada como una serie de gestos mágicos realizados por el poeta sin conocer claramente su significación, pero con la firme creencia de que esos ritos son los elementos de una hechicería soberana. El poeta es un vidente, un visionario; llega a lo desconocido, encuentra lo nuevo. La poesía es lo real absoluto; su verdad es superior a la verdad histórica. Todas estas fórmulas, a través de todo el

siglo, tratan de resumir el nuevo concepto que los hombres tienen de la poesía.

Puesto que de la imaginación y de todos los productos espontáneos del inconsciente, reconocible sólo por ese choque afectivo que de ellos recibimos, se cree que aprehenden una realidad a la vez interior y objetiva, el poeta buscará un método que le permita captar, en la trampa del lenguaje, fragmentos de la vida secreta. Reunirá las palabras según sus afinidades sonoras, se abandonará a los ritmos, a los ecos de las sílabas, a todas las relaciones interiores del material lingüístico. Admitirá que más allá de su significación, buena para los intercambios de la vida colectiva, las palabras tienen otra virtud, propiamente mágica, gracias a la cual pueden captar esa realidad que escapa a la inteligencia. Y con la misma esperanza se abandonará a las imágenes que suben de las profundidades del ser, inexplicables y a menudo chuscas, pero dotadas de una fuerza emotiva muy propia de ellas. Las elegirá según la integridad del eco que provocan en él mismo —no sólo en él, pues si el poeta obedece sinceramente a ese criterio de la emoción, las palabras y las imágenes tendrán igual poder sobre los demás. De este modo, la obra no responderá ya sólo a una necesidad particular, que sería la de un placer estético, sin valor de conocimiento. Por medio de la metáfora y de acuerdo con las leyes informulables de la vida profunda, la obra relacionará los objetos más alejados en el tiempo y en el espacio. Y el poeta se persuadirá de que esas imprevistas vecindades corresponden a un parentesco real de los objetos mismos.

Así, la poesía será una respuesta, la única respuesta posible, a la angustia elemental de la creatura prisionera en la existencia temporal. Al acoger esos agrupamientos imprevistos de los objetos, la ambición del poeta no conoce otro límite que el de arrancarlos del orden fortuito de nuestro tiempo y de nuestro universo espacial para redistribuirlos según un orden nuevo. Pero este ordenamiento no será otro que el de la unidad esencial; al recuperarla por medio de su magia particular, el poeta llegará, por un momento, a ese Absoluto cuya sed lo atormenta.

Esta poética, que no fué formulada ni puesta en práctica de manera consciente antes de Baudelaire y de Rimbaud, se apoya en intuiciones y en creencias metafísicas que son las mismas del romanticismo alemán. Todas esas afirmaciones —valor de las invenciones del azar y de las libres asociaciones surgidas de la fantasía, del sueño, de todos los automatismos; posibilidad de conocer por ese medio la realidad que no quiere entregarse a nuestras otras potencias— tienen su origen en la concepción *analógica* del

universo. La poesía emanada de la vida secreta no se puede asimilar a un conocimiento sino a condición de que la estructura más profunda del espíritu o del ser total y sus ritmos espontáneos sean idénticos a la estructura y a los grandes ritmos del universo. Para que a cada hallazgo de imágenes corresponda una afinidad real en el universo objetivo, es preciso que una misma ley impere en lo que llamamos exterior y en lo que nos parece interior a nosotros mismos.

La idea de la universal analogía, a la cual se refiere el concepto romántico y moderno de la poesía, es la respuesta del espíritu humano a la interrogación que se hace a sí mismo, a la expresión de su anhelo más profundo. Ha deseado huir del tiempo y del mundo de las apariencias múltiples, para captar por fin lo absoluto y la unidad. La cadena de las analogías se le muestra, por instantes, como el lazo que, vinculando cada cosa con las demás, recorre el infinito y establece la indisoluble cohesión del Ser.

Considerado desde este punto de vista, el mito del sueño adquiere una nueva significación. El sueño no es ya sólo una de las fases de nuestra vida en que volvemos a estar en comunicación con la realidad profunda; es más todavía que el modelo precioso de la creación estética, y ya no nos contentamos con recoger aquellas innumerables metáforas espontáneas por medio de las cuales el genio onírico pone en relación momentos separados por el tiempo, y seres y objetos distantes en el espacio. El Sueño y la Noche se convierten en los símbolos por los cuales un espíritu deseoso de abandonar las apariencias para llegar al Ser trata de expresar el aniquilamiento del mundo sensible. Para el romántico, como para el místico, la Noche es ese reino de lo absoluto adonde no se llega sino después de haber suprimido todo lo que nos ofrece el mundo de los sentidos.

Así, pues, la ambición de la poesía romántica es llegar, por medio del acto de la creación, a esa misma contemplación sin objeto, a esa pura presencia inefable hacia la cual se orienta el místico. Esta ambición define la osadía de la tentativa romántica —y también sus límites. Porque querer hacer de la poesía el camino del conocimiento, cuyo término es el total despojamiento de imágenes, es hacerla depositaria de las más nobles esperanzas humanas; pero, a la vez, es conducirla a su propia negación.

La grandeza del romanticismo será haber reconocido y afirmado la profunda semejanza de los estados poéticos y de las revelaciones de orden religioso, haber puesto su fe en los poderes irracionales y haberse consagrado en cuerpo y alma a la gran nos-

talgia del ser desterrado. Pero si los estados poéticos son los signos manifiestos de una realidad distinta de la de nuestras percepciones triviales, no es seguro que la poesía pueda llegar alguna vez hasta el conocimiento que nuestros poetas le fijan como meta. La necesidad de ese conocimiento va acompañada, en la actividad poética, de la necesidad de la obra: deseo de crear un objeto, de dar a luz una forma, de decir por medio de la imagen lo que ha sido la revelación interior. Ese deseo, vivo en toda creatura, no es, en su esencia, diferente de la inmensa necesidad de perfección que nos inspira la nostalgia del conocimiento. Pero en el final de la senda mística no hay más que silencio y ausencia de imágenes; en el final de la tentativa poética está la palabra y el nacimiento de una forma.

La Noche, el Sueño absoluto, donde nada subsiste del mundo sensible, ya no tienen lugar para la poesía. Aquel que, desesperado de alcanzar por medio de las facultades normales ninguna realidad que lo satisfaga, ha emprendido el gran viaje hacia la noche —animado al mismo tiempo de la necesidad poética— se detendrá al borde del abismo entrevisto. Llegado a la cumbre de la colina, desde donde la mirada abarca las dos pendientes, ya no irá más lejos. Porque el conocimiento del Sueño le permitirá volver, pero enriquecido por una comprensión nueva, hacia la luz de este mundo. Y si ha comenzado por querer reconquistar los poderes perdidos, si para ello le ha sido preciso renegar de toda la parte diurna de sí mismo, se volverá finalmente a la consciencia: y en esto seguirá fiel a su propósito inicial, que era la integración de todo el ser.

Los románticos no ignoraron esos límites fatales y precisos que se han impuesto a la conquista poética. Supieron que el sueño sólo era fecundo cuando la persona encontraba en él un ahondamiento y volvía después a la vida consciente: pero a una vida consciente ya transfigurada, vista con ojos nuevos.

El sueño no es la poesía, no es el conocimiento. Pero no hay conocimiento —si se da a esta palabra su sentido más elevado— ni hay poesía que no se alimenten en las fuentes del sueño. Es inútil, sin duda, esperar de los espectáculos oníricos, de cada uno de sus cuadros, una signifcación traducible, y querer vivir más en el sueño que en la morada que nos ha sido prescrita. La verdadera enseñanza del sueño está en otra cosa: en el hecho mismo de soñar, de llevar en nosotros mismos todo ese mundo de libertad y de imágenes, en saber que el orden aparente de las cosas no es su único orden. De vuelta del sueño, la mirada humana es capaz de ese asombro que se experimenta cuando de pronto las cosas

recuperan por un instante su novedad primera. Yo nazco a las cosas; ellas nacen a mí. Se restablece el intercambio, como en los primeros minutos de la existencia; el asombro restituye al mundo su maravillosa apariencia mágica.

La magia poética, dice Éluard, consiste en llamar a las cosas por su nombre. Y esta fórmula, que conserva el lenguaje del rito de la hechicería, se encuentra de pronto a un paso de otra poesía, que es contacto con el mundo concreto y no evasión fuera del mundo. El poeta nombra los objetos y hélos aquí transformados, restituídos a su realidad. Ramuz, Claudel, los maestros de esta evocación de lo concreto, no son distintos de los poetas que comenzaron por querer despedirse de lo sensible; ellos también ven el mundo a través de un gran sueño, y la creación se les convierte en una "inmensa octava".

He encontrado el secreto; sé hablar, si así lo quiero, y puedo deciros eso que cada cosa *quiere decir.*

II

Voy del brazo de las sombras,
estoy debajo de las sombras,
solo.

PAUL ÉLUARD

En los brazos del sueño, estoy solo. Despojado de todas mis garantías, desnudo de los artificios de lenguaje, de las protecciones sociales, de las ideologías tranquilizadoras, me encuentro de nuevo en el aislamiento perfecto de la creatura ante el mundo. Nada subsiste ya del yo construído; apenas si en ese instante, en que ya no soy sino yo mismo, tengo todavía la consciencia de ser alguien. Soy un ser humano, no importa cuál, semejante a mis semejantes. Pero ya no hay semejantes en esta soledad. Lo único que queda de mí es la creatura y su destino, su inexplicable e imperioso destino. Con estupor descubro que yo soy esa vida infinita: un ser cuyos orígenes se remontan más allá de todo lo que puedo conocer, cuyo destino va más allá de los horizontes a que alcanza mi mirada. Ya no sé en virtud de qué pobres razones he organizado la pequeña existencia de ese individuo que yo era. Sólo sé que ahora se me muestran las razones de mi vida verdadera: siguen sin nombre, pero están presentes; son lo que experimento, la inmensidad de mi dimensión real.

Y he aquí que, en esta desnudez, las cosas y los seres —las cosas menudas, los seres engañosos— adquieren también una vida

totalmente nueva. Yo los invento; ellos surgen. Para esa creatura anónima en que me he transformado, las cosas adquieren de pronto una extraña realidad. Recuerdo que, no hace mucho, apenas si me daba cuenta de su presencia, y ahora las oigo hablar, entiendo lo que me dicen, comprendo su lenguaje y su canto. También los seres han dejado de llevar esa absurda existencia fuera de mí, que me hacía huir o buscar su compañía. Están en mí; son yo mismo. Ellos y yo compartimos esa misma suerte infinita, ese estupor, esa alegría que estalla en el fondo de la angustia.

En la profunda soledad, cuando he tenido el valor de aceptar la desnudez, lo que encuentro no es la desesperación y la tristeza. He desesperado de todo lo que el mundo me brinda, y no por eso he llegado a la desolación. Al apartarme de esas fáciles y contristadoras comuniones que se establecen entre los individuos en la vida diaria, no he perdido mi alegría. Soy un ser humano, y estoy con los demás seres humanos en esa comunión, la más profunda, la que no existe sino en el centro del alma, pero que, de hoy en más duradera, me permitirá conocer por fin, de vuelta ya en mi existencia trivial, presencias humanas reales. Por un instante vivo una vida que es entre todos nosotros el único bien común; pero habiéndola conocido una vez, ya no puedo perderla.

Cuando salgo del sueño, cuando vuelvo a esa existencia que es la nuestra, todo en ella es distinto, como tras una larga ausencia. Los lugares y los rostros han recuperado esa apariencia que tuvieron para mis ojos de niño. Regreso del sueño con ese poder de amar la vida, de amar a los hombres, de amar las cosas y los actos, que había olvidado y desprendido al salir del paraíso infantil.

La soledad de la poesía y del sueño nos libera de nuestra desoladora soledad. Del fondo del abismo de la tristeza que nos había apartado de la vida se levanta el canto de la más pura alegría.

APÉNDICE

(enero de 1939)

A los artículos señalados en nuestra Advertencia para esta edición, conviene añadir algunas reseñas publicadas posteriormente:

G. Bianquis *(Journal de Psychologie,* noviembre-diciembre de 1937); Siegfried Lang *(Neue Schweizer Rundschau,* junio de 1938); Jean Wahl *(Hermes,* octubre de 1938); R. de Wendel-Scillière *(Culture,* octubre de 1938); Walter Müller *(Literaturblatt für germanische und romanische Philologie,* enero de 1939); Walter Benjamin *(Mass und Wert,* enero de 1939).

Las breves indicaciones bibliográficas que se dan al final de los capítulos tendrían que remitir al lector, casi en cada ocasión, a la magnífica serie de estudios publicada por los *Cahiers du Sud* en mayo de 1937 acerca del "Romanticismo alemán". Señalaré los artículos siguientes:

Estudios de conjunto por Gabriel Bounoure, Maurice Denhof, Gaston Dericke, Maurice Boucher, Edmond Vermeil, Roger Secrétain, etc.

Ensayos sobre el romanticismo filosófico por Roger Caillois, André Chastel, Jean Audard, etc.

Semblanzas y monografías, entre otras: *Jean Paul,* por Edmond Jaloux; *Novalis,* por Charles du Bos y por Jean Wahl; *Tieck,* por Robert Minder; *Wackenroder,* por Marcel Brion; *Hölderlin,* por Pierre Bertaux; *Brentano,* por Gottfried Bohnenblust; *Bettina,* por Georgette Camille; *Kleist,* por Jean Cassou; *Chamisso,* por Denis de Rougemont; *Hoffmann,* por Raymonde Vincent y por Pierre Missac; *Heine,* por J. F. Angelloz, etc.

Una conclusión de Henri Lichtenberger.

Y textos de Hölderlin, Brentano, Eichendorff, Mörike, Arnim, Büchner, Carl Philipp Moritz, etc.

Además, una bibliografía del romanticismo alemán en Francia.

También se encontrarán notas interesantes sobre el romanticismo alemán en las obras de A. Petitjean, *Le moderne et son prochain* (1938), de Benjamin Fondane, *Faux traité d'esthétique* (1938) y de Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident* (1939) [trad. al español de Ramón Xirau, México, 1945].

ÍNDICE DE AUTORES

Alighieri, D., 450
Angers, David d', 162, 164
Apollinaire, Guillaume, 383
Aragon, Louis, 11, 472
Aristóteles, 28
Arnim, Achim von, 13, 14, 164, 195, 273, 296, *297-332*, 333, 336, 344, 386, 387, 388, 389, 390, 395, 402, 465, 470, 472, 478, 480, 483
Arnold, Gottfried, 142
Ayrault, Roger, 399

Baader, Franz von, 81, 91, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 104, 107, 108, 113, 115, 118, 120, 122, 140, 142, 171, 188, 449
Balzac, Honoré de, 14, 48, 402
Bamberg, Marcus de, 94
Baudelaire, Charles, 21, 101, 148, 334, 335, 339, 343, 352, 369, 381, 402, 421, 434, 446, *456-62*, 463, 468, 469, 477, 478, 480, 483, 484
Baumgardt, D., 120
Beethoven, Ludwig van, 121
Béguin, A., 477
Bernoulli, C., 477
Bertaux, P., 211
Bluni, Jean, 92
Boehme, Jakob, 33, 72, 80, 96, 104, 126, 142, 292, 307, 403
Bonaventura, 383
Borel, Petrus, 402
Bos, Charles du, 434
Botticelli, S., 195
Bouillier, Victor, 45
Brentano, Bettina, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 313, 332, 338
Brentano, Clemens, 74, 136, 164, 196, 273, 296, 302, 313, 315, 316, 330, 331, *333-63*, 379, 388, 389, 390, 422, 478, 480
Breton, André, 16, 332, 472, 473, 474
Bretonne, Restif de la, 33, 402
Brown, John, 137
Bruno, Giordano, 78
Burte, Wilhelm, 101

Cagliostro, 96
Campanella, 96
Carus, C. Gustav, 69, 73, 114, 134, 153, 161, *162-86*, 189, 247, 390
Cassirer, Ernst, 92
César, Julio, 36
Claudel, Paul, 6, 79, 83, 93, 109, 171, 220, 426, 487
Claudius, Matthias, 94
Constant, Benjamin, 402
Creuzer, Fr., 95, 143, 149
Cusa, Nicolás de, 78

Chamisso, Ad. von, 383
Chateaubriand, F.-R. de, 407

Dandieu, A., 434
Darwin, Erasmus, 137
Daumer, Georg Friedrich, 303, 304, 305
Decahors, E., 434
Delacroix, E., 457
Diderot, D., 77
Dorsch, Anton Josef, 29
Dostoyevsky, F., 48, 371

Eckermann, 203
Eckhart, Meister, 79, 112, 125, 133, 134, 266
Eckhartshausen, 80, 403
Eichendorf, 13, *384-8*, 389, 397, 470
Éluard, Paul, 475, 476, 487
Ennemoser, Josef, 96, 103, 118
Epicuro, 36
Escoto Erígena, 104
Eschenmayer, 96
Esquilo, 198, 199

Fargue, Léon Paul, 193, 476
Fichte, 100, 251
Filón el Judío, 104
Fontainas, André, 469
Fouqué, La Motte, 143, 383

Fournier, Alain, 14, 191
Freud, Sigmund, 29, 31, 39, 108, 116, 277
Friedrich, Caspar David, 137, 162, 163, 164, 166, 263

Galvani, 91
Garreau, A., 363
Giraudoux, Jean, 479
Goerres, 95, 119
Goethe, J. W., 18, 33, 46, 48, 77, 85, 86, 88, 89, 94, 97, 99, 136, 167, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 224, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 479
Green, Julien, 7
Guérin, Maurice de, 52, 61, 65, 402, *420-9*, 434, 460

Haller, 123
Hamann, J. G., 25, 32, 33, 75, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 92, 94, 104, 147, 160, 171
Hauser, G., 303
Hegel, G. W. F., 119, 121, 136, 137
Heine, H., 13, 384, *395-9*, 470, 476
Hemsterhuis, 25, 30, 33, 86, 87, 251
Heráclito, 29, 118
Herder, 25, 32, 77, 80, 86, 87, 88, 89, 104, 108, 110, 136, 137, 146, 168, 200, 201, 203, 233, 479
Herz, Marcus, 48
Hesíodo, 217
Hippel, 372
Hoffmann, E. T. A., 13, 142, 143, 193, 194, 196, 273, 296, 321, *364-82*, 390, 402, 414, 440, 457, 459, 470, 480, 483
Hölderlin, Fr., 198, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 386
Homero, 23, 81, 113, 281
Horacio, 31, 307
Hufeland, 31, 307
Hugo, Victor, 106, 173, 217, 218, 219, 232, 402, 441, *445-55*, 456, 458, 467, 468, 470, 477, 480, 483

Immermann, K., 383

Jacobi, F. H., 80, 86, 96
Jakob, Ludwig Heinrich von, 30
Jaloux, Edmond, 8, 489
Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter), 14, 30, 33, 37, 40, 42, 46, 48, 52, 53, 65, 66, 70, 71, 77, 136, 142, 143, 193, 194, 198, 201, *212-41*, 242, 245, 246, 251, 271, 272, 295, 296, 307, 331, 347, 371, 390, 403, 441, 446, 447, 448, 467
Joël, Karl, 92
Joubert, 109, 196
Jouve, Pierre Jean, 211
Jung, C. G., 39, 73, 175, 176, 182, 189, 277

Kanne, 95, 138, 143, 149
Kern, H., 105
Kepler, 78
Kerner, Justinus, 383
Kielmeyer, 93, 95
Kierkegaard, S., 43, 84
Kieser, Dietrich Georg, 96, 118
Kleist, H. von, 137, 164, 195, 384, 387, *388-95*, 399
Kleuker, 81
Klopstock, 84, 200
Koepke, 280
Kreisler, Johannes, 364, 367, 368, 378, 379
Kunz, C. F., 142, 143

Laforgue, Jules, 471
Lamartine, Alphonse de, 451
Lamennais, 94
Lautréamont, Conde de, 7
Lavater, 80, 94
Lefévre-Deumier, Jules, 402
Leibniz, 108
Leitzmann, Albert, 45
Lessing, 200
Lévy-Bruhl, 113
Lichtenberg, G. Ch., 32, *33-45*, 49, 53, 71, 77, 140, 150, 246
Lichtenberger, 270
Lucrecio, 36
Lutero, Martin, 303

Maass, J. G. E., 31
Maine de Biran, M.-F. P., 32
Malebranche, 478
Malfatti, 94, 95, 121
Mallarmé, Stéphane, 148, *462-4*, 465, 470, 480
Marie, A., 477

Martínez de Pasqualis, 80
Matzdorff, 48
Mendelssohn, M., 29, 81
Merlant, J., 434
Mesmer, 91
Minder, Robert, 74, 296
Moerike, Ed., 121, 383, 470
Montaigne, M. de, 147
Montalembert, 94
Moritz, K. P., 32, 39, 40, *46-74*, 77, 140, 155, 172, 231, 421
Mozart, 194, 385
Müller, Adam, 137

Nerval, Gérard de, 14, 16, 19, 54, 60, 65, 69, 118, 193, 232, 371, 381, 400, 434, *435-45*, 446, 447, 457, 458, 469, 477, 480, 483
Nettesheim, Agrippa de, 78, 80
Nicole, G., 8
Nietzsche, F., 303
Nodier, Charles, 275, 303, 402, *410-420*, 423, 429, 433, 435, 480
Novalis, 14, 33, 35, 42, 46, 53, 54, 65, 81, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 101, 137, 139, 193, 195, 198, 201, 231, 238, *242-70*, 271, 272, 273, 275, 295, 296, 317, 333, 334, 347, 365, 373, 375, 376, 379, 388, 389, 390, 391, 395, 402, 403, 424, 436, 457, 458, 469, 470, 473, 480
Nudow, 29

Oken (Lorenz Okenfuss), 96, 97, 98, 102, 121, 122
Ovidio, 307

Paracelso, 78, 79, 80, 91, 96, 126, 134
Pascal, B., 147
Passavant, Jean Carl, 95, 107, 112, 114
Petitjean, A., 8, 489
Píndaro, 136
Poe, E. A., 457
Priestley, 91
Proust, Marcel, 55, 56, 57, 58, 67, 187, 402, *429-34*

Racine, Jean, 198, 199
Ramuz, C. F., 487
Raymond, M., 477
Ricci, J., 382
Rimbaud, Arthur, 14, 18, 41, 107, 115, 148, 193, 239, 251, 304, 317, 402, 405, 445, 446, 449, 450, 456, 458, 462, *464-9*, 470, 472, 473, 480, 483, 484
Ritter, J. W., 94, 97, 98, 108, 109, 136, 137
Rosenkranz, 121
Rougemont, Denis de, 489
Rousseau, J. J., 77, 85, 187, 402, 407, 408, 409, 410, 411, 423, 429, 460
Runge, Ph. Otto, 163, 353, 354, 355
Ruysbroeck, 141

Saint Denis, H. de, 42, 116, 222
Saint Martin, Claude de, 25, 32, 33, 80, 88, 94, 100, 119, 143, 402, 403
San Juan de la Cruz, 266
Sand, George, 121
Saurat, D., 477
Shakespeare, W., 81, 136, 200, 233, 238, 277, 294, 450
Schelling, F. W., 93, 94, 95, 96, 97, 104, 120, 121, 122, 129, 134, 137, 138, 139, 142, 168
Schiller, F., 53, 134, 268
Schlegel, F., 92, 94, 137, 248, 262, 263, 389
Schleiermacher, 85
Schopenhauer, A., 73, 113
Schubert, G. H. von, 40, 53, 73, 81, 83, 91, 95, 97, 114, 118, 134, *136-61*, 164, 167, 168, 183, 189, 247, 304, 365, 373, 374, 391, 414
Sénancour, E. de, 402, *403-10*, 411, 429, 434, 435
Seuse, 134
Silesius, Angelus, 142
Sócrates, 39
Spinoza, B., 36
Staël, Mme. de, 137, 237, 400
Steffens, H., 91, 93, 94, 96, 97, 103, 104, 109, 110, 116, 118, 133, 188, 365
Stendhal (*Le rouge et le noir*), 14
Sterne, L., 36
Swedenborg, 96, 142

Taulero, 96, 142
Thiele, G., 141
Tieck, Ludwig., 48, 54, 74, 92, 95, 137, 164, 195, 247, *271-96*, 307, 315,

333, 344, 365, 375, 384, 388, 410, 411, 422, 480
Treviranus, 114
Troxler, I. P. V., 97, 114, *121-35*, 188

Uhland, L., 383

Valéry, Paul, 317, 462
Verlaine, Paul, 334
Vischer, 121
Vodoz, J., 434
Vossler, K., 8

Wackenroder, 48
Wagner, Johann Jakob, 95, 99, 101, 108, 119
Werner, Abraham, 91
Werner, Zacharias, 81, 97, 137, 383
Wetzel, Friedrich, 136, 142
Wolff, Christian, 28

Young, E., 136

Zyromsky, E., 434

ÍNDICE GENERAL

ADVERTENCIA DEL AUTOR 7

INTRODUCCIÓN 11

Primera Parte

EL SUEÑO Y LA NATURALEZA

Libro primero: DEL DÍA A LA NOCHE 25

Romanticismo y siglo XVIII, 27

I. La candela encendida *(Georg Christoph Lichtenberg)* 33

Un desterrado en el tiempo, 33; Misticismo pudoroso y gusto por la nada, 35; La "clave de los sueños", 38; Interpretación de los sueños, 40

II. El laberinto terrestre *(Karl Philipp Moritz)* 46

I: *Psicología del sueño:* Una vida inquieta, 46; La *Revista para la ciencia experimental del alma,* 48; Peligro de los sueños, 49

II: *Derramamiento del sueño a la vida real: Anton Reiser,* 50; Aspiración hacia la inmensidad y vida retirada: Moritz y Maurice de Guérin, 52; La "sensación de la realidad", los "nombres de países", la memoria: Moritz y Proust, 55; Los abismos de la metafísica, 58; La ironía, 60; Vivir la vida de un animal, 62; El sueño y la realidad, 64

III: *Una vida ensoñada: Andreas Hartknopf,* 66; La infancia, la existencia anterior, 68; La vida presente no es más que un sueño, 69; El idilio interrumpido, 72; Moritz el romántico, 73

Libro segundo: EL SUEÑO, LA NATURALEZA Y LA REINTEGRACIÓN 75

El hombre frente al universo, 76

III. El Renacimiento renace 78

El Renacimiento y el ocultismo, 78; El "Mago del Norte" y el descenso a los infiernos, 81; Herder: imaginación y fuerza dinámica, 87; Goethe y la visión estética, 88; Progreso de la ciencia, 90

IV. La unidad cósmica 93

Siluetas de filósofos románticos, 93; La unidad y la existencia separada, 98; Polaridad, ritmo y número, 100; El alma universal, 101; La condición humana, el *microtheos*, 102; El hombre, redentor de la Naturaleza, 104

V. Los aspectos nocturnos de la vida 106

La psicología romántica: El sentido interno, el éxtasis y la visión poética, 106; Ciencia del alma, 108; El inconsciente, 109; Vigilia y sueño, 111; El sueño nos liga al cosmos, 114; Certeza poética de los sueños, 117; Nupcias del Día y de la Noche, 118

Libro tercero: LA EXPLORACIÓN DE LA NOCHE 121

VI. Metafísica del sueño *(Ignaz Paul Vitalis Troxler)*.. 121

El irascible suizo, 121; Prebergsonismo: la Vida, 122; Antropología y antroposofía, 125; Sueño metafísico y sueño nocturno, 128; Preconsciente y superconsciente, 132: La antroposofía, 135

VII. Simbólica del sueño *(Gotthilf Heinrich von Schubert)* 136

I: *El filósofo cándido: La iglesia de los dioses,* 138; Los *Presentimientos para una historia general de la vida, Aspectos nocturnos de las ciencias naturales,* 139; Los momentos cósmicos, la aspiración a la muerte, 140

II: *Simbólica del sueño:* Vestigios del lenguaje original, 141; Sueño, poesía, profecía, 146; La ironía de los poetas, 147; La ironía de la naturaleza, 149; Función compensatoria del inconsciente, 152; La parte vergonzosa de nuestro ser, 153; Ambivalencia del sueño, 153

III: *Evolución cristiana de Schubert:* La Revelación, por encima de la poesía, 155; *Historia del alma,* 156; Grandeza y decadencia del sueño, 157; Sueño, poesía y amor, emparentados con la muerte, 160

VIII. El mito del inconsciente *(Carl Gustav Carus)* 162

I: *Pintura romántica y filosofía de la naturaleza:* C. D. Friedrich y el paisaje romántico, 162; Carus, pintor y esteta, 165; Extirpación del lenguaje astrológico, 167; El Dios-Naturaleza: el "enteísmo", 170; Idea y alma, 171

II: *Inconsciente absoluto e Inconsciente relativo:* Inconsciente

y memoria, 172; El Inconsciente colectivo, herencia común de la especie, y el sentimiento, 175

III: *El sueño, el inconsciente y la consciencia divina:* El dormir, la vigilia y el sueño, 178

De la psicología pura a la metafísica 187

Segunda Parte
EL SUEÑO Y LA POESÍA

Libro cuarto: EL CIELO ROMÁNTICO 193

Rostros familiares, 193; La percepción del dualismo interior, 196

IX. Nebulosas y cometas 198

Los románticos y sus antecesores, 198; Imitaciones de la poesía helenística, 199; Herder, el *Märchen* y el sueño, 200; Goethe se burla de "los poetas de la noche y de las tumbas", 201; Hölderlin y el esplendor de las mañanas, 205

X. Hesperus *(Jean Paul Richter)* 212

I: *El maestro del sueño:* Los grandes sueños líricos, 212; Geografía del País de los Sueños: un mundo en devenir, 214; Sus habitantes, 219; El amor y el terror, 220; El fin del tiempo, 221

II: *El sueño y la existencia:* Cuadernos íntimos y sueños provocados, 222; El nacimiento del yo en la experiencia metafísica de la muerte, 224; La elaboración del sueño, 230; Los cambiantes escenarios y la ternura, 235

III: *La magia natural de la imaginación:* Tres ensayos sobre el sueño, 237; Jean Paul y el romanticismo, 239; Las regiones de la infancia, 240

XI. La estrella matutina *(Novalis)* 242

I: *La "flor azul":* Heinrich von Ofterdingen, el sueño y la Magia poética, 242; Fragmentos sobre los sueños, 246

II: *La experiencia de la noche:* La muerte de Sophie y el suicidio filosófico, 247; *Hic et nunc,* 251; La imaginación transfigura el mundo, 252; El extraño compañamiento de las imágenes interiores, 255; La Harmonía del inconsciente y de la consciencia; 257; "La poesía es lo real absoluto", 259; "Nuestra vida no es un sueño pero debe convertirse en él", 261; "Formulo el deseo de estar siempre despierto", 263

III: *El sueño, puerta hacia la vida mística:* Los *Himnos a la noche* y los *Cantos espirituales,* 264

XII. Selene *(Ludwig Tieck)* 271

I: *La experiencia del sueño:* "El verde paraíso de los amores infantiles", 271; El inconsciente: sus simpatías y temores, 274; El sueño en la vida de Tieck, 278
II: *La estética del sueño: Lovell* o la vida es un sueño, 282; Sternbald y el "reposo en un mundo más bello", 283; Los *Märchen,* 284; *Los amigos,* 286; El sentimiento de culpa, 291; Simbolismo de los colores, 292; La estética del sueño, 294

XIII. La estrella polar *(Achim von Arnim)* 297

I: *Arnim y Bettina:* Misterio de un amor realizado, 297; Bettina: el sueño y el artificio, 301; Georg Friedrich Daumer y el diálogo interior, 303
II: *La iniciación psicológica de Arnim:* Literatura y realidad, 306; *La Condesa Dolores,* 308; El inconsciente y la escritura automática, 311
III: *La soledad de la poesía:* El sueño de Wiepersdorf, 313; La imaginación tiene miedo de sus creaturas, 314; Poesía y juego, 315; El labrador de los campos del espíritu, 318
IV: *La magia de lo glacial:* Lo maravilloso, 320; El *golem* y la mandrágora, 322; Contemplación de fantasmas, 324; El drama de los dramas de Arnim, 328; "Un espejo de transparencia", 330

XIV. Ave Maris Stella *(Clemens Brentano)* 333

I: *La imagen de María:* "Anima naturaliter christiana", 333; El amor y el sueño, 336; La novela *Godwi:* la noche y Violette, 338
II: *El paisaje interior y el sueño:* Los cuentos fantásticos, 343; Los símbolos constantes del poeta, 345
III: *Los romances del Rosario:* El mito de la sombra y de la luz, 353; El sueño de Rosablanka, 356; Biondetta, 358; La voz del abismo y la luz del canto, 360

XV. El lirio y la serpiente *(E. T. A. Hoffmann)* 364

I: *La serpiente del pecado:* El poder y las manifestaciones del espíritu, 366; Dios y Satanás, 369; *Los elixires del diablo* y los sueños, 372
II: *El sueño y la poesía:* Las máscaras, 372; El sueño y el mundo invisible, 373; El aislamiento, 376
III: *El amor del artista:* El sacrificio de Kreisler, 377; *La princesa Brambilla* o el triunfo de la ilusión, 379; *La olla de oro* y el conflicto con lo real, 380; El lirio llameante del conocimiento poético, 381

XVI. Vías lácteas y meteoros 383

I: *Eichendorff o el poeta dichoso:* La melodía secreta del corazón y la naturaleza mágica, 384; La poesía, 384; Las novelas, 386

II: *Heinrich von Kleist y la condición humana:* Kleist y el romanticismo, 388; Los títeres y el genio trágico, 390; El sonambulismo de los personajes, 391

III: *Heine o lo romántico renegado:* Regreso a la psicología, 395; El sueño y la burla: invención de la disonancia, 397

Libro quinto: PROVINCIAS DE FRANCIA 400

Origen e influencias en el romanticismo francés, 400

XVII. El sueño como refugio 403

I: *Sénancour:* La herencia ocultista, 403; El éxtasis y la sensación, 405; La ensoñación de Obermann y "el paseador solitario", 407

II: *Charles Nodier:* El mundo oscuro y el drama personal, 410; *Sobre algunos fenómenos del sueño,* 414; *El hada de las migajas,* 417

III: *Maurice de Guérin:* El alma, espejo de la naturaleza, 420; La vida oculta del alma, 422; El sentido de los orígenes, 424; *Meditación sobre la muerte de María,* 427

IV: *Marcel Proust:* La disociación del yo y la sensación de la realidad, 429; El sueño y la certidumbre metafísica, 432

XVIII. Nacimiento de la poesía 435

I: *Gérard de Nerval:* "Dirigir su sueño eterno en vez de sufrirlo", 435; *Aurelia,* obra de sueño, 437; El caos y los intercesores, 441; La poesía nacida del sueño, 443

II: *Victor Hugo:* Invariabilidad y metamorfosis de la imagen, 445; La obra de fantasmas, 449; La eterna aventura del soñador, 451; La entrada en lo prohibido, 454; Un gran primitivo, 455

III: *Baudelaire:* El poeta civilizado y la voluntad de magia, 456; Olvido del yo y comunicación con los "paraísos", 458; El tiempo y la eternidad, 461

IV: *Mallarmé y Rimbaud:* La iniciativa de las palabras, el angelismo mallarmeano, la pureza y las negaciones de la realidad, 462; El aislamiento de Rimbaud: la rebelión contra la condición humana, 464; El "ladrón de fuego" y el renunciamiento prometeico, 468

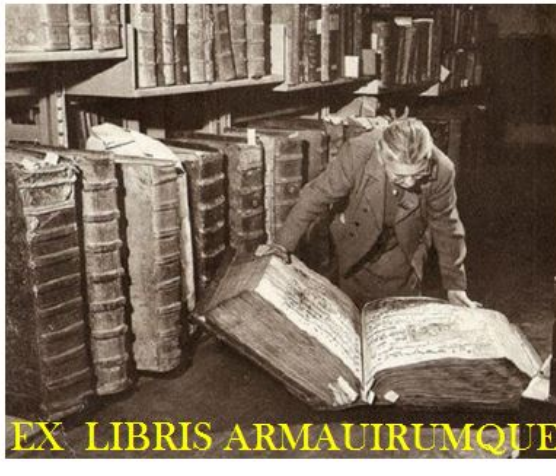
V: *Simbolismo y poesía de posguerra:* La evasión en el sueño, 469; Surrealismo: automatismo y poesía del azar, 472; Un poco de realidad, 475

EL ALMA Y EL SUEÑO 478

Persistencia de la angustia, 478
I: La psicología romántica como conocimiento "mágico", 479; La edad de oro, 480; Los tres mitos: el alma, el inconsciente y la poesía, 482; El sueño y la noche como símbolos, 485
II: Bajo las sombras, 487

APÉNDICE 489

ÍNDICE DE NOMBRES 491



Se terminó de imprimir
este libro,
El alma romántica y el sueño,
el día 24 de febrero de 1978,
en Lipal, S. A.,
Avda. Pedro Diez, 3. Madrid.
Edición preparada por el
Departamento Editorial
del F. C. E. México